UNIVERSITÉ DE FRANCE

THÈSE DE DOCTORAT ÈS LETTRES

Étude sur la Langue et le Style de Leconte de Lisle

PRÉSENTÉE PAR

JOHN-HAROLD WHITELEY

OXFORD: PRINTED AT THE UNIVERSITY PRESS
BY HORACE HART, PRINTER TO THE UNIVERSITY
1910

CETTE THÈSE

EST DÉDIÉE À

Nina Whiteley

EN TÉMOIGNAGE DE GRATITUDE
POUR L'AFFECTUEUSE SYMPATHIE
ET LE VIF INTÉRÊT QU'ELLE N'A
CESSÉ DE NOUS ACCORDER PENDANT
LA DURÉE DE NOS TRAVAUX

POUR LA STÈLE DE LECONTE DE LISLE

“ Sur ma stèle, au milieu des lauriers et des piques,
Étranger, sur le lit de mon dernier sommeil,
Un ciseleur de pierre a sculpté le soleil,
Et la cigale d'or, et les paons olympiques.

J'ai chanté les héros, les morts, les lieux épiques,
De la sainte Hellas l'impossible réveil,
Et, les yeux éblouis d'un souvenir vermeil,
J'ai dit vos mers de pourpre, ô golfes des Tropiques.

Et c'est là mon tombeau. La paix du sol natal,
Les parfums, la splendeur du songe oriental
N'environneront pas ma dépouille exilée ;

Mais l'austère vivant est le mort glorieux.
J'ai vêtu mes désirs d'une cuirasse ailée,
Et j'ai rendu leur âme et leurs vrais noms aux Dieux ! ”

Pierre Louÿs.

LECONTE DE LISLE

(July 17, 1894)

" His verse was carved in ivory forms, undying
  As those that deck the marble Phidian frieze.
Over his plaintive hearse to-night is flying
  A phantom genius from the Cyclades.

It hovers till our idle rites be over;
  And then will bear him in its arms away
To islands cinctured by the sun, their lover,
  And spicy woodlands thrilled with fiery day.

There his dark hours of toil shall drop, forgotten;
  There all he loved, simple and calm and grand—
All the white creatures by his Muse begotten—
  Shall cluster round him in a stately band.

Then shall he smile, appeased by sovereign beauty,
  Contented that he strove and waited long,
Since in those worlds where loveliness is duty
  His bronze and marble leap to life and song."

EDMUND GOSSE, "In Russet and Silver" (p. 104).

AVANT-PROPOS

C'est en toute humilité que nous présentons cette modeste étude sur la langue et le style de Leconte de Lisle.

Pour un étranger ce sujet présente des difficultés presque insurmontables, et il serait bien présomptueux de notre part de prétendre avoir apprécié toutes les beautés enchâssées dans les vers de celui qu'Anatole France se plaît à nommer un grand "prêtre de l'art". Le plus grand charme d'un beau style poétique ne vient pas de la sonorité et de la cadence des vers, de la subtile magie des harmonies, de ces artifices exquis qui décèlent la grâce, la vigueur et la puissance de l'Orphée de la pensée; mais plutôt se trouve-t-il dans l'évocation de nouvelles beautés d'un attrait indicible; parce qu'elles ont avec les pensées, les sentiments et les passions déjà cristallisées dans l'âme nationale des attaches mystérieuses mais puissantes, parce qu'elles sont l'épanouissement de tout ce qu'il y a de meilleur dans tout un peuple.

Une langue, si l'on veut bien nous entendre, a son propre parfum dont les nationaux seuls peuvent apprécier la délicatesse. Tout ce qu'il y a de subtil, de raffiné, d'évanescent dans ce parfum échappe à un étranger; le plus grand charme d'une langue reste donc un mystère pour qui n'a pas vécu la vie de ceux qui la parlent. Tout au plus peut-il, tel un néophyte au seuil du sanctuaire, rester troublé, déconcerté, hanté par l'influence indéfinissable, mais sûre, d'une majesté, d'une beauté et d'une force dont il ne peut que deviner la présence.

Il nous était donc impossible, même après avoir recherché dans notre langue les œuvres de ceux de nos poètes qui semblent s'être inspirés de Leconte de Lisle, de découvrir le secret de son art, d'analyser le charme et la puissance de

sa poésie. Mais, si nous ne pouvions respirer le parfum de la fleur, du moins nous était-il permis d'en admirer les formes et les nuances, et de la comparer à d'autres que nous avons rencontrées dans le jardin littéraire. Nous avons donc essayé d'étudier le caractère nouveau de la poésie de Leconte de Lisle par opposition à la poésie des Romantiques. Nous montrerons comment la conception qu'il s'en fit l'amena à introduire dans la poésie des sujets nouveaux et à en enrichir le vocabulaire ; nous verrons en lui le poète non pas des sentiments, mais des descriptions ; nous nous efforcerons de dégager son influence au point de vue du culte de la forme et de l'harmonie du vers. Enfin nous avons essayé de l'étudier comme réformateur, chef d'école, novateur, non pas en tant qu'unité isolée, mais comme un facteur actif dans l'évolution de la poésie française et, dans une certaine mesure, de celle d'autres pays.

Tous les poèmes dont il a autorisé la publication furent le fruit tardif, mais mûri, d'une vie de longues études, de hautes pensées et de nobles actions. Il ne convenait donc pas à notre avis d'essayer d'analyser le développement d'un poète qui a débuté par " Hypatie ", " Midi ", etc., et qui a écrit les " Hymnes orphiques " et " L'Enlèvement d'Européia " à l'âge de soixante-cinq ans. Nous avons donc plutôt parlé de ses descriptions en tâchant de montrer son souci extrême de la couleur locale et de la musique de ses vers ; car il nous semble que c'est dans la peinture et l'harmonie que réside le vrai secret de son style.

Comme une étude sérieuse ne va pas sans quelques reserves, nous avons risqué quelques critiques tout en restant conscient de la délicatesse et de la difficulté de la tâche. Nous nous sommes efforcés d'être aussi prudents que possible et d'appuyer toutes nos affirmations sur des exemples soigneusement choisis.

Nous avons commencé ce travail avec plaisir, nous l'avons achevé avec amour. Trop sûr, hélas ! de toutes ses imperfections, nous n'avons cherché qu'à faire œuvre sincère. Cela nous vaudra peut-être quelque indulgence.

On nous permettra sans doute d'attirer en ces pages l'attention des étudiants anglais qui se préparent aux examens de la licence et du doctorat des Facultés françaises sur ce qui, à nos yeux, leur sera le plus fécond encouragement. Tout Français à qui ils auront lieu de s'adresser se fera un plaisir de faciliter leur tâche dans la mesure du possible et de l'impossible par ses meilleurs conseils, ses plus chaleureux encouragements, ses témoignages d'estime et, mieux encore, par ses efforts désintéressés et de tous les instants. En ce qui nous concerne, nous nous faisons un plaisir de mentionner M. Le Braz, professeur de Littérature française à la Faculté des Lettres de Rennes, et M. Feuillerat, professeur de Littérature anglaise, qui ont bien voulu nous proposer le sujet de cette thèse et nous suggérer en cours de publication d'importantes modifications ; M. Pierre Louÿs et Mr. Edmund Gosse qui ont eu l'obligeance de nous autoriser à reproduire leurs poèmes : "Pour la Stèle de Leconte de Lisle" et "Leconte de Lisle" ; et enfin nos bons amis M. Demolon de Tourcoing et M. Charlier, professeur au Gujarat College (Université de Bombay), qui nous ont aidé dans nos recherches. Nous les prions d'accepter nos plus chaleureux remerciements et l'expression de notre profonde gratitude.

SOUTHPORT, ce 9 avril 1910.

CHAPITRE Ier

"ROMANTIQUES ET PARNASSIENS."

ENTRE 1850 et 1860 une sorte de révolte contre le Romantisme se manifesta chez les jeunes poètes. On était las de la poésie personnelle et subjective. Les Romantiques avaient mis à nu les fibres les plus intimes de leur âme ; ils chantaient des joies que personne, croyaient-ils, n'avait éprouvées avant eux, des douleurs que personne avant eux n'avait ressenties ; ils avaient tant crié leurs détresses ou leurs espoirs que le public commençait à s'en fatiguer.

Alfred de Vigny, le poète le moins romantique de son temps, le moins avide d'étaler son " moi ", le moins enclin aux confidences, les avait déjà rappelés au calme et à la dignité. " Moïse," " La Colère de Samson," " La Mort du Loup," n'ont pas le caractère de révélations personnelles ou de déclamations ; ils donnent une impression de beauté sereine, mystérieuse et discrète.

" Ni le bois ni la plaine
Ne poussaient un soupir dans les airs ; seulement
La girouette en deuil criait au firmament,
Car le vent, élevé bien au-dessus des terres,
N'effleurait de ses pieds que les tours solitaires,
Et les chênes d'en bas, contre les rocs penchés,
Sur leurs coudes semblaient endormis et couchés."

" Les Destinées " (La Mort du Loup, p. 96).

Théophile Gautier avait su faire parfois, en des vers joliment ciselés, d'heureuses et pittoresques " transpositions d'art ". Homme d'idées peu originales, d'émotions peu profondes, il montra du moins que l'inspiration n'était pas toujours suffisante en poésie et que l'art a des lois qu'on ne peut impunément mépriser.

" Tout passe. — L'Art robuste
Seul a l'éternité,

. . . . . .
. . . . . .

Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les vers souverains
Demeurent,
Plus forts que les airains."

"Émaux et Camées" (L'Art, pp. 225 et 226).

Ses descriptions aussi délicates que les miniatures les plus fines, ses paysages si admirablement précis, ses rimes riches, ses vers marmoréens ont contribué ainsi que l'attitude discrète, réservée et quelque peu hautaine d'Alfred de Vigny à débarrasser la poésie de l'obsession du "moi", à réintégrer l'idée de l'importance de la forme et, par là, ouvert la voie à l'art impersonnel de Leconte de Lisle et de ses quelques disciples.

On avait spirituellement nommé ce groupe de jeunes poètes "les Parnassiens".[1] Le titre était significatif. Ils faisaient en effet leur entrée dans la littérature avec l'ambition de fonder une nouvelle école poétique; (ils se déclaraient "impassibles" et ne voulaient exprimer que la beauté des contours et des couleurs, en évoquant les rêves et les sentiments des époques disparues. Leur but était de ressusciter le culte de la beauté plastique en s'inspirant surtout des Grecs.

Leur maître, helléniste délicat, s'efforça de rendre à la langue la pureté et la clarté qu'elle avait eues autrefois avec les Classiques. Il voulut remplacer le culte du "moi" par l'étude des époques lointaines et des civilisations d'autrefois. Il voulut débarrasser la langue poétique de son vocabulaire artificiel et faux, de ses métaphores prétentieuses et recherchées. Quant à sa métrique, moins riche et moins variée que celle de Hugo et de Banville, elle convient admirablement aux sujets qu'il traite.

[1] "Quelques jeunes gens, très distingués, se groupèrent autour de lui (Leconte de Lisle), qui prirent, ou à qui l'on donna, le nom de 'Parnassiens'."—Faguet, 'Histoire de la litt. franç. depuis le 17e siècle' (p. 428).

"La vérité c'est que le nom de 'Parnassiens' a été imaginé et répandu par quelques plaisanteurs, aujourd'hui disparus."—Mendès, 'La Légende du Parnasse contemporain' (p. 6).

Il n'est pas sans intérêt de jeter un coup d'œil sur la langue et la métrique des Romantiques et de montrer en quoi ils diffèrent des Parnassiens et sur quels points ils s'accordent avec eux : Éblouis eux-mêmes des couleurs éclatantes dont ils chargeaient leur palette, ivres de leur propre richesse verbale, ils cédaient à la fécondité de leur inspiration, et leur facilité ne pouvait s'accorder du travail de l'effort ; l'éclat de l'ensemble cachait les imperfections de détail ; aussi trouve-t-on dans leurs œuvres toutes les inégalités, toutes les exagérations souvent puériles, de réformateurs parfois trop ardents. Quelques-uns d'entre eux, Hugo, de Banville, Gautier, avaient un vocabulaire d'une richesse parfois déconcertante, hérissé de mots techniques, inconnus et étranges. "Il faut dans une page, disait Gautier, une dizaine de mots que le bourgeois ne comprend pas." Il y avait surtout chez Hugo le désir d'éblouir, de surprendre, d'étonner par un faux étalage d'érudition qui n'a l'air, trop souvent, que d'un pédantisme étroit et déplacé.

"J'ai recreusé Straton, Sosibe, Éraste, Pline,
Et Gérard de Crémone et Trubblet ab ovo,
Et le grammairien Sostrate....

. . . .

Comment mettre d'accord Jousse, Antoine, Studite,
L'homme de cœur Sénèque et Jean le Troglodyte,
Young, le pleureur des nuits, Wordsworth, l'esprit des lacs,
Thalès, Helvétius, Levera, Granallachs ?" [1]

Leur philosophie était rudimentaire ; leur psychologie, sans profondeur. Tous les caractères de Hugo semblent puérils et les figures qu'a tracées Lamartine sont bien pâles. Ils tombaient parfois dans une sentimentalité banale ou se complaisaient dans l'analyse d'un vague "mal du siècle", dont tous également paraissaient souffrir. Leur conception de la nature peut se résumer dans ces vers de Lamartine :

"Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime ;
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours ;

[1] Hugo, "L'âne," livre i, pages 265 et 266, volume xiii, Édition... ne varietur... Hetzel.



Quand tout change pour toi, la nature est la même,
Et le même soleil se lève sur tes jours."

" Premières Méditations " (Le Vallon, p. 34).

Ils faisaient de l'homme le centre de l'univers : Lui seul est intéressant ; c'est de lui que tout part, c'est à lui que tout revient ; la nature n'existe que par lui et pour lui. Cette exaltation de l'homme les conduit à une hypertrophie du " moi " qui rend parfois leur poésie monotone et fatigante, malgré la variété de l'expression et l'éclat des images.

Ils construisaient des mondes imaginaires, un Orient de fantaisie qu'inventait une imagination débordante. L'étrangeté passait pour de la " couleur locale ", la séduction du rythme et la puissance des images faisaient oublier la fausseté des descriptions, Ils manquaient de connaissances historiques et leurs visions du passé et des pays lointains ne sont que de brillantes fantaisies.

Quant au style, ils avaient acquis, sans doute, grâce à ce sentiment superficiel mais étendu et varié de la nature, une richesse infinie, mais dont l'éclat ne servait souvent qu'à éblouir le lecteur et à dissimuler la pauvreté de la pensée. Hugo, leur chef, connaissait tous les artifices capables de créer des effets pittoresques et puissants. Il avait de la langue et de toutes les ressources techniques de la versification une maîtrise extraordinaire, qui lui permettait d'exprimer avec la plus grande intensité les sensations les plus variées. C'est lui que Leconte de Lisle a ainsi désigné : " L'auteur des seuls chefs-d'œuvre lyriques que la poésie française puisse opposer avec la certitude du triomphe aux littératures étrangères, l'écrivain qui a rendu à notre langue rhythmée la vigueur, la souplesse et l'éclat dont elle était destituée depuis deux siècles, mérite toute la gratitude des poètes et tout le respect des rares intelligences qui aiment et comprennent le Beau." [1]

Plus tard, lors de sa réception à l'Académie française, où il succédait au chef des Romantiques, il dit dans son éloge du

[1] " Victor Hugo," Derniers Poèmes, p. 260.

poète : " Le vers plein de force et d'éclat du plus grand des Lyriques s'empreint, quand il le veut, d'une grâce et d'un charme irrésistibles... Ce sont, en effet, d'admirables vers, d'une solidité et d'une puissance sans égales, d'une langue à la fois éblouissante et correcte comme tout ce qu'a écrit Victor Hugo, qui est aussi un grammairien infaillible... L'infinie richesse de la langue, le charme exquis, la délicatesse féerique des nuances font de ces pages un enchantement mystérieux et idéal "[1]...

Bien que l'on ne puisse pas soutenir avec Leconte de Lisle que la grammaire de Hugo soit infaillible, on pourrait ajouter à cet éloge que Victor Hugo a presque entièrement transformé le mouvement, le rythme et l'harmonie poétiques. Dans ses œuvres le rythme est devenu une véritable musique, et d'ailleurs, tous les Romantiques possèdent le vers musical dont les sonorités sont une volupté pour l'oreille. Leurs fautes les plus évidentes étaient le manque de mesure, parfois un manque de goût et beaucoup trop d'exagération. Ils avaient épuisé pour leur temps tout ce que pouvait fournir la poésie personnelle, émotionnelle, introspective. Les jeunes poètes avaient donc à chercher d'autres sources de poésie ; non seulement leur fallait-il trouver des thèmes nouveaux, mais, pour réagir contre les Romantiques, ils furent amenés à placer au premier rang la beauté purement formelle des vers. Heureusement pour eux, les " Poèmes Antiques " avaient été publiés en 1852, et ce recueil qui s'accordait avec les tendances de l'époque leur montra la nouvelle voie.

Cette poésie était savante, vigoureuse et sereine, pleine d'imagination et de pensée, et elle laissait le lecteur ébloui de vers brûlants et sonores, de couleurs étincelantes et splendides. Il y avait sous cette musique et cet éblouissement la philosophie quelque peu pessimiste et sombre, bien que compatissante et humaine, d'une âme stoïque et fière, dédaignant les épanchements et les effusions. Ces poésies se distinguaient de celles des Romantiques en ce qu'on sentait derrière elles une intelligence critique qui était toujours aux aguets et qui ne se laissait pas tromper par la griserie des mots, des phrases

[1] " Discours sur Victor Hugo," le 31 mars 1887.

pittoresques ou des sentiments romanesques. On y sentait le respect profond de l'art et le culte fervent de la beauté ; chaque mot semblait avoir été choisi avec un soin méticuleux et délicat. Voilà donc une poésie entièrement différente du romantisme, et malgré le respect et l'admiration que l'auteur de ce recueil eut toujours pour Victor Hugo, on peut dire que dès les " Poèmes Antiques " Leconte de Lisle rompait définitivement avec les théories des Romantiques.

Après s'être déclaré franchement l'ennemi de cette perpétuelle analyse de soi-même, de l'exagération, du manque de goût et de pensée qui caractérisaient les derniers Romantiques, Leconte de Lisle montra qu'il voulait revenir aux théories classiques pour la forme et même en partie pour le fond. Ainsi donc ces deux chefs d'écoles poétiques — Victor Hugo et Leconte de Lisle — avaient tous deux une grande richesse de vocabulaire, un style pittoresque et évocateur, une puissance d'imagination remarquable ; mais Leconte de Lisle avait un sens plus développé de la perfection de la forme. Il ne se laissait jamais dominer entièrement par la puissance de l'imagination ; il avait une trop haute idée de la poésie pour introduire dans ses vers des expressions qui ne fussent pas exquises de pittoresque évocateur et d'élégance originale. Il puisait son inspiration chez les grands maîtres de l'antiquité ; sa culture fut plus solide, son tempérament plus noble, sa pensée plus lucide et plus grave. Enfin ce fut un artiste plus consciencieux et plus délicat.

Quant à la prosodie, il réagit contre les excès des Romantiques et particulièrement de Théodore de Banville, et s'il rime presque toujours richement, ce n'est pas aux dépens de la pensée. Au point de vue métrique, il s'en tient le plus souvent à l'alexandrin ; mais son vers, tout en montrant la souplesse et la variété que l'on trouve chez Hugo, garde pourtant la pureté et la rigueur classiques.

Les poètes de la nouvelle école — José-Maria de Hérédia, Sully-Prudhomme, Coppée, Verlaine — imitèrent d'abord les innovations de l'auteur des " Poèmes Antiques " en tout ce qui concernait la matière et la méthode. Désireux d'é-

galer le maître qu'ils admiraient, ils acceptèrent les formules rigides auxquelles il s'était soumis. Dans le choix de la matière ils proscrivent tout sentiment et tout élément personnel ; il faut, pensent-ils, prendre des thèmes plus généraux. La raison et la science exigent que la poésie redevienne épique, symbolique et philosophique. Le mobile de l'inspiration est en dehors du " moi " ; il se trouve dans le passé, dans l'histoire et dans la légende. Leur attitude à l'égard du monde et de la vie est essentiellement pessimiste ; le monde gouverné par des forces aveugles et irrationnelles est un spectacle laid et décourageant, la vie moderne est terne et monotone. Le vide de l'être et la soif de l'anéantissement sont les deux maux dont ils souffrent, et pour y échapper ils cherchent un refuge dans l'Art ; ils s'efforcent de se créer un monde à part qui puisse réaliser leurs rêves de beauté. Leur poésie est donc une exaltation de la raison et de l'art humains en opposition à une nature déraisonnable. La lumière de la Raison éclaire toutes leurs œuvres ; le culte de l'art grec leur restitue une sobriété et une grâce d'expression inconnues aux Romantiques ; la beauté de la Renaissance attire leurs cœurs et leurs sens. Comme les Poètes de la Pléiade, ils aiment le mot rare et finement choisi et ils polissent leurs vers, tel un lapidaire une gemme incomparable.

La réforme des Parnassiens a donc consisté en ceci : Ils ont joint à l'imagination puissante des Romantiques le goût délicat des Classiques ; leur principal mérite consiste à avoir imposé aux poètes un goût plus sûr, un souci plus constant de la perfection de la forme, un sentiment plus scrupuleux et plus délicat de l'expression poétique. Les Parnassiens furent donc à la fois des érudits, des artistes et des peintres.

Leconte de Lisle, plus spécialement, laissa d'utiles leçons de technique. Il introduisit dans la poésie la notion et le respect d'une facture soignée et impeccable. De plus, en dévoilant les splendeurs des civilisations que l'on croyait à jamais disparues, en ouvrant à l'imagination les mondes exotiques, antiques et barbares, il a enrichi la langue de

termes pittoresques et expressifs. Mais, avant tout, il comprit qu'une forme parfaite était nécessaire pour assurer à une œuvre l'immortalité. Son influence a été féconde. Bien que son inspiration n'ait pas toujours égalé sa probité artistique, ses œuvres vivront et seront lues tant que l'on conservera l'amour des beaux vers.

CHAPITRE II

"Le Poète": Son Caractère: Son Inspiration: Ses Sujets: Sa Philosophie.

Le poète, qui en 1862 devint par la publication des "Poèmes Barbares" le chef reconnu des Parnassiens, était une personnalité frappante. Il avait un caractère peu expansif, renfermé et hautain, dédaigneux des émotions vulgaires et méprisant la popularité et l'approbation de la foule. Bercé par l'Océan Indien, il avait eu sous les yeux, dès l'enfance, une nature splendide et calme dont il ne devait jamais oublier les horizons infinis. La splendeur et l'éclat de ses poèmes si brillants de chaleur et de couleur sont le reflet des cieux brûlants et des paysages tropicaux dont le souvenir remplissait son imagination. Il conserva toujours l'amour de la magnificence orientale et de l'étrangeté barbare. Ses poèmes sont une orgie de couleurs dont l'intensité aveugle parfois les yeux ; il aima à se baigner dans la vive lumière des tropiques, à se remémorer le chant des oiseaux rares, les senteurs d'une flore luxuriante, la nature exotique qui charma son enfance. C'est pourquoi ses vers sont une symphonie, un parfum, une caresse autant qu'un éblouissement. Peut-être aussi son fatalisme oriental, sa rêverie immobile et son sentiment de l'impuissance humaine en face de la nature, doivent-ils en partie leur origine à la majesté écrasante et grandiose des régions tropicales.

D'autre part, son père étant Breton, Leconte de Lisle subit l'influence du caractère celtique et il sut merveilleusement exprimer l'esprit de cette race, rêveuse, mélancolique et taciturne. Dans "Le Massacre de Mona" (B. 113), dans "Le Jugement de Komor" (B. 107), dans tant d'autres poèmes il a évoqué avec un art parfait et une étonnante netteté de vision ces scènes terribles et étranges, qui ont pour décors les grands monts voilés d'ombre, les sombres nuées balayant les noirs escarpements, le fracas des torrents, les lueurs qui, parfois, zèbrent de traits de feu la lande stérile, la plainte du vent parmi les tombes et cette tristesse pénétrante qui imprègne les paysages celtiques.

Son éducation ajouta un dernier trait à son caractère ; profondément épris dès sa jeunesse des classiques grecs, il se baigna dans la lumière antique ; il trouva quelque chose d'adoucissant dans la clarté limpide de cette atmosphère ; des rêves de beauté sereine et calme pénétrèrent son imagination et l'étude des tragiques grecs explique son pessimisme amer et hautain ainsi que le caractère si nettement marqué de ses vers. Il se pénétra si entièrement de l'esprit grec que nul n'a peint d'aussi vivants tableaux du monde hellénique que ceux qu'il nous donna dans "Hypatie" (A. 65), "Hélène" (A. 81), "Les Plaintes du Cyclope" (A. 174), "Niobé" (A. 142), "Hèraklès au Taureau" (A. 182). Il fit siens leurs types de beauté, leurs religions, leurs idéals ; à chaque instant, l'amour le plus ardent du monde et de la pensée antiques apparaît dans ses poèmes en dépit de l'impassibilité et de la froideur voulues de la forme, et dans quelques-unes de ses plus belles strophes, les trois dernières d' "Hypatie" par exemple,[1] l'émotion est si intense que le lecteur, à son insu même, s'en trouve bientôt pénétré.

Ses études de jeunesse lui révélèrent non seulement la beauté des vers grecs, mais elles contribuèrent à faire de lui un homme d'une nature exceptionnelle. Dans toutes ses œuvres d'adolescent, poèmes, articles de critique, etc., on peut déjà discerner comment elles aidèrent à former un cœur généreux, épris de tout ce qui est noble et beau, un penseur de rare mérite, un caractère ferme et désintéressé, un esprit net et incisif. Imbu des idées de Fourier et des Phalanstériens, il essaya d'adoucir le sort des humbles et il prit une part active au mouvement émancipateur de 1848. Ses déboires et ses désillusions ne le découragèrent pas, cependant il se retira de l'arène politique et, dès lors, comme le dit si bien Anatole France : "Pour M. Leconte de Lisle, l'action, ce sont les vers."[2] Il devient un "éducateur des âmes" s'occupant des "principes éternels" ; il se voue au service de la Beauté.

Selon lui le rôle social du poète est de faire revivre la beauté, et tout poète qui y manque est indigne du nom, et toute poésie

[1] "Poèmes Antiques," page 68.
[2] "La Vie Littéraire," première série, page 102.

qui n'est pas imprégnée de beauté est néfaste. Pour lui le véritable artiste est impersonnel, impassible, et ne laisse rien percer dans ses vers de ses propres souffrances ; le poète doit être supérieur à toutes les mesquineries de la vie et les contempler avec une sérénité immuable comme des phénomènes inévitables.

Dans cet Olympe de la pensée, où le vulgaire n'a point accès, Leconte de Lisle se réfugia pour évoquer les splendeurs d'un passé lointain ; il méprisait ce monde moderne qui n'offre que déceptions et laideurs, et, indifférent jusqu'à l'oubli, il en ignorait sereinement les luttes et les discordes.[1]

"Dors ! l'impure laideur est la reine du monde,
Et nous avons perdu le chemin de Paros."

(Hypatie, A. 68.)

"Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées."

(Les Montreurs, B. 222.)

Et contre les artistes qui se sont plus à dépeindre les délices des sens, il s'oppose avec emportement.

"Malheur à l'insensé que le désir consume
De toucher à l'autel de la main ou des yeux !
Qu'il soit comme un bouc vil sous le couteau qui fume,
Étant né pour ramper, non pour chanter les Dieux !"

(La Mort de Penthée, A. 181.)

[1] Nous nous gardons bien d'affirmer que Leconte de Lisle méritait cette réputation d'impassibilité que lui ont faite ceux de ses critiques qui ne le connaissaient pas intimement. Qu'on nous permette de citer à ce sujet M. Pierre Louÿs qui, quand il a bien voulu nous autoriser à reproduire dans cette thèse son sonnet, "Pour la Stèle de Leconte de Lisle," nous écrivait : "J'ai trop connu M. de Lisle pour ne pas me rappeler avec quelles violences il protestait contre sa réputation d'impassibilité. Personne n'était moins impassible que lui."... "Leconte de Lisle a eu la pudeur de sa vie intime. Il n'a chanté ni ses douleurs ni ses jouissances ; mais il a souffert toutes les passions, et comme il n'a pas voulu être le Κύκλωψ de Théocrite—plus il a caché ses larmes, plus cruellement peut-être il les a pleurées." (28 février 1910.)

Non seulement méprisait-il la vie moderne si terne et si incolore, mais comme Schopenhauer et Alfred de Vigny, quoique d'une manière différente et bien personnelle, il haïssait la nature aveugle, implacable et inconsciente. Il manifestait contre elle une colère hautaine, une rébellion inlassable, et son "Qaïn", comme la création de Byron, refuse ses adorations à Jéhovah :

"Dieu de la foudre, Dieu des vents, Dieu des armées,
Qui roules au désert les sables étouffants,
Qui te plais aux sanglots d'agonie, et défends
La pitié, Dieu qui fais aux mères affamées,
Monstrueuses, manger la chair de leurs enfants !

Dieu triste, Dieu jaloux qui dérobes ta face,
Dieu qui mentais, disant que ton œuvre était bon,
Mon souffle, ô Pétrisseur de l'antique limon,
Un jour redressera ta victime vivace.
Tu lui diras : Adore ! Elle répondra : Non !"

(Qaïn, B. 17 et 18.)

La vie est un rêve dont le terme est l'anéantissement certain. Jeunesse, joie, pensée, tout est condamné à périr, et la seule consolation que l'on puisse avoir est de lancer à ce néant futur le défi d'une parfaite et hautaine indifférence.

"Il sait que la Mâyâ, ce songe éternel,
Se rit de ce qui marche et pleure sous le ciel. (A. 37.)

Réjouis-toi, mon fils ! bien qu'il soit vain de rire
Ou de pleurer, et vain d'aimer ou de maudire. (A. 49.)

Va ! le monde est un songe et l'homme n'a qu'un jour,
Et le néant divin ne connaît pas l'amour !" (A. 50.)

(Çunacépa.)

"La vie est ainsi faite, il nous la faut subir.
Le faible souffre et pleure, et l'insensé s'irrite ;
Mais le plus sage en rit, sachant qu'il doit mourir."

(Requies, B. 260.)

Ainsi donc, dans ses poésies règne l'esprit désenchanté des religions orientales. Il avait dans l'âme une mélancolie délicate, mais poignante, et il est vraiment le poète du pessimisme ; mais son pessimisme est comme la voix d'un cœur trop chargé de douleur, et l'admirable mais toujours voilée expression de cette tristesse infinie, jointe à la délicate interprétation de ce sens profond et douloureux de la vanité tragique de la vie, attirent et attristent le lecteur. Lisons par exemple : " L'Illusion suprême " (T. 36), " La Fontaine aux lianes " (B. 166), " Ultra coelos " (B. 218), " Les Damnés " (B. 235), " La Mort du Soleil " (B. 240), " Les Montreurs " (B. 222), " La Maya " (T. 169), " Si l'Aurore " (T. 82), " La Dernière Vision " (B. 247), " Dies irae " (A. 309), " Le Parfum impérissable " (T. 70). Dans ces poèmes il a pris les plus belles choses de la nature et les pensées les plus profondes et il les a trempées de la rosée de ses émotions.

Son imagination, qui, suivant Bourget, " le conduisait inévitablement vers le pays du songe religieux et cosmogonique,"[1] est extrêmement brillante et colorée. Il avait une puissance singulière de rêve en même temps qu'une étonnante netteté de vision, qui, ajoutée à son imagination philosophique et à la connaissance précise des choses dont il parlait, font de ses poésies des œuvres essentiellement originales. Ses tableaux sont d'une évocation si puissante et si vraie que le poète semble vivre aux époques et aux lieux qu'il décrit. Il semble être tantôt Grec ou Hindou, tantôt Barbare ou Celte ; leurs pensées, leurs rêves, leurs attitudes paraissent lui être naturels. Il fait revivre les civilisations disparues, les religions abolies, l'humanité primitive ; il passe des grandes forêts vierges de l'Inde au ciel bleu de la Grèce et aux déserts africains ; visions éblouissantes de pays lointains.

Comme tout poète-peintre il aimait les héros et les scènes de la Grèce antique, et dans sa galerie on en rencontre beaucoup d'exquis. C'est Vénus aux tresses écumantes voguant parmi ses dauphins sur les flots azurés, comme un lys au milieu d'une mer de violettes.[2] C'est le rude Cyclope, plus

[1] " Essais de Psychologie contemporaine " (tome second, p. 88).
[2] " Médailles antiques " (A. 225).

haut que les pins, qui supplie l'insensible Galatée en lui offrant quatre petits ours.[1] C'est l'enfant Hèraklès, avec les serpents se tordant dans ses poings, et qui rit dans son berceau fait d'un grand bouclier d'airain.[2] On y voit aussi Kybèle, ceinte de larges tours, assise sur le dos des lions sauvages et entourée de ses Korybantes sacrés.[3] Vêtu de sa khlamyde d'or et fouettant ses quatre étalons de neige, le Dieu du Soleil s'avance dans toute sa pompe.[4] Puis Pan aux pieds de chèvre, la peau de lynx suspendue à l'épaule et couronné d'hyacinthe, regarde les nymphes légères aux pieds nus.[5] Ces sujets ont été traités par beaucoup de poètes, mais nul n'y a mis la précision et la couleur de Leconte de Lisle, parce que chez lui la science s'unit à l'inspiration.

Bien qu'il connaisse les régions familières aux poètes, ce sont, cependant, les lieux solitaires et sauvages qui l'attirent surtout. Il aimait l'Orient étrange avec sa variété de tableaux : l'oasis où le Bédouin attache sa jument sous le palmier solitaire,[6] la vérandah au treillis argenté et aux coussins écarlates, où la beauté persane, endormie par la musique de la fontaine, regarde fuir la fumée bleue de son hookah dans l'air parfumé de jasmin.[7] Il connaît le désert où les troupeaux d'éléphants songeurs passent comme des spectres au clair de lune,[8] et la clairière où le jaguar se repose à midi.[9] Il a contemplé en rêve la tour noire de Runoïa sur le roc entouré des neiges du Pôle.[10] Il a vu les Brahmanes avec la ceinture de mousseline blanche autour de leurs reins ambrés, assis dans les roseaux, jambes croisées, œil clos, immobiles, muets, méditant.[11] Il a vu planer le condor au-dessus des montagnes des Andes.[12] Il est entré dans l'antre où les petits de la noire panthère, blottis les uns contre les autres, miaulent parmi les os luisants.[13]

[1] " Les Plaintes du Cyclope " (A. 175).
[2] " L'Enfance d'Hèraklès " (A. 177).
[3] " Kybèle " (A. 125).
[4] " Le Réveil d'Hèlios " (A. 137).
[5] " Pan " (A. 128).
[6] " Le Désert " (B. 143).
[7] " La Vérandah " (B. 134).
[8] " Les Éléphants " (B. 183).
[9] " Le Rêve du Jaguar " (B. 216).
[10] " Le Runoïa " (B. 81).
[11] " Bhagavat " (A. 7).
[12] " La Chasse de l'Aigle " (T. 53).
[13] " La Panthère noire " (B. 198).

Dans tous ces poèmes se montre une connaissance profonde de la nature orientale, une observation minutieuse et sympathique. Du colibri à l'éléphant, de la plus petite fleur jusqu'aux grands arbres des jungles, toute la nature orientale a pénétré le caractère du poète. Il voit et il entend toutes les choses de la nature, la mer qui se lamente, le vent qui gémit ; toutes les voix de la terre, des eaux et des airs se trouvent dans ses poèmes.

De telles idées ne se trouvaient pas chez ses prédécesseurs. Il s'abstient délibérément de tout ce qui fait le fond de la poésie populaire : l'amour, les pauvres, le foyer, la souffrance physique. Ce qui, pour lui, doit être la matière de la poésie— oubliant qu'après tout on ne sort pas de soi-même — ce sont, non pas les impressions et les sentiments personnels, mais ceux de tous les hommes du passé tels qu'ils se manifestaient par les religions. De là ces admirables évocations de toutes les religions connues, paganisme, bouddhisme, christianisme, etc. Ce sont elles qui lui ont fourni la plupart de ses symboles : Hypatie elle-même représente admirablement le sens de l'inspiration de Leconte de Lisle, elle est pour ainsi dire la muse du poète ; comme elle, il regrette les anciens dieux, les symboles les plus parfaits de la beauté, les personnifications les plus magnifiques des forces naturelles, qui, déchus de l'Olympe, et n'ayant plus ni temples ni adorateurs, règnent encore sur le monde par la beauté qu'ils symbolisent.[1] " La Bête écarlate " (T. 107) est le symbole des prêtres du moyen âge ; les catholiques ont une religion de laideur, de mort ; ils " blasphèment la beauté, la lumière et la vie ", et " Les Siècles maudits " (T. 59), " Hiéronymus " (T. 85), " Le Lévrier de Magnus " (T. 112), " Les Paraboles de dom Guy " (B. 325) sont pleins de phrases amères sur les prêtres de cette même époque.

Pour lui, Jésus-Christ est le symbole d'une victime dont le supplice ne finit jamais ; témoins par exemple " Le Nazaréen " (B. 304) et " Dies irae " (A. 309). " Niobé " (A. 142), " Qaïn " (B. 1), et " Hélène " (A. 81) symbolisent l'humanité qui proteste contre l'oppression et la tyrannie

[1] " Hypatie et Cyrille " (A. 275).

des dieux. Parmi ses héros grecs il en a choisi quelques-uns pour être des symboles de la liberté, de la jeunesse, de l'affection, etc. Klytie (A. 130) pour lui est une divinité naturelle; elle est pureté, harmonie, grâce, vaillance et jeunesse, et elle symbolise la fidélité de l'affection. Elle, Thestylis (A. 221), Kléarista (A. 239) et Thyoné (A. 69) sont les amantes de la nature, et Hylas (A. 161) symbolise le charme des bois et des sources. "La Robe du Centaure" (A. 123) est la 'tunique dévorante' formée des 'désirs indomptés' qui attend tous les grands hommes. Ekhidna (B. 42) personnifie tous les rêves, toutes les chimères de ceux qui aiment l'idéal. Çunacépa (A. 36) représente l'honneur indien; Djihan-Arâ (B. 145) est le type de l'amour filial oriental. "La Tête du Comte" (B. 285) personnifie la vengeance horrible des Espagnols et leurs idées bizarres de l'honneur. "Le Jugement de Komor" (B. 107) est le type de l'honneur celtique du moyen âge, et l'esprit de vengeance du nord se personnifie dans "La Mort de Sigurd" (B. 96) et dans "L'Épée d'Angantyr" (B. 73); et ne peut-on conclure que ce vers d'Angira :

"Et j'ai laissé mourir mon cœur pour mieux connaître"[1]

s'applique au poète lui-même?

Mais avec tout son sens historique et son pouvoir de créer des types, le poète a cependant recherché avant tout la beauté plastique; il a été séduit par les couleurs et les charmes qui s'adressent surtout aux sens, et c'est leur beauté qu'il s'efforça de traduire et d'exprimer dans sa poésie.

Heureusement Leconte de Lisle a exprimé ses idées sur la poésie dans ses études sur 'Les Contemporains' et nous en citons les extraits qui ont rapport au style : "L'ordre, la clarté, l'harmonie sont les trois qualités incomparables du génie hellénique,"[2] ce génie qu'il appelle ailleurs "la source éternellement pure de la poésie". "Le poète, le créateur d'idées, c'est-à-dire de formes visibles ou invisibles, d'images vivantes ou conçues, doit réaliser le Beau, dans la mesure de ses forces et de sa vision interne, par la combinaison com-

[1] "Bhagavat" (A. 12).
[2] "Préface des Poèmes et Poésies" (D. 229).

plexe, vivante, harmonique des lignes, des couleurs, des sons, non moins que par toutes les ressources de la passion, de la réflexion, de la science et de la fantaisie."[1] Dans son discours sur Victor Hugo il dit : "Victor Hugo est avant tout et surtout un grand et sublime poète, c'est-à-dire un irréprochable artiste, car les deux termes sont nécessairement identiques."[2] Dans son étude sur Alfred de Vigny il a écrit : "Il ne faut pas demander, sans doute, à ces belles inspirations les grands aspects de mouvement et de couleur qui sont la marque des génies profonds et virils par excellence, ni même la certitude constante de la langue, la solidité du vers et la précision vigoureuse de l'image. Ce sont là des vertus d'art souvent refusées au poète."[3] Quand il énonce ses principes de critique dans ces études sur ses contemporains il parle d'une "facture parfaite sans laquelle il n'y a rien ",[4] et dans le même Avant-propos se trouve cette phrase : "L'Art dont la Poésie est l'expression éclatante, intense et complète, est un luxe intellectuel, accessible à de très rares esprits."[5] Partout dans ses critiques Leconte de Lisle expose sa théorie, d'après laquelle le style et la langue forment le fond même de la poésie, et la perfection de l'œuvre littéraire consiste dans l'appropriation exacte de la forme à la chose exprimée et dans l'ordonnance harmonieuse des images.

[1] "Avant-propos" (D. 240).
[2] "Discours sur Victor Hugo" (D. 293).
[3] "Alfred de Vigny" (D. 266).
[4] "Avant-propos" (D. 241).
[5] "Avant-propos" (D. 238).

CHAPITRE III

"Le Poète":
'Nature et Source de son Inspiration.'

Leconte de Lisle a donc tenté de ressusciter les vieilles légendes, les croyances tragiques qui ont bercé les imaginations aux différentes époques de l'humanité. Il nous fait assister aux rites, aux mystères des religions indiennes, grecques, celtiques; il fait preuve d'une imagination protéenne. Il entre en communion intime avec l'âme d'une époque; il chante comme s'il était lui-même un poète du temps: tour à tour il se montre barde breton, poète grec, voyant hindou, lyriste oriental; sa maîtrise des styles les plus variés est sans précédent.

Bien différent en cela des Romantiques qui n'avaient lu les légendes antiques que pour y puiser des thèmes oubliés, Leconte de Lisle les étudie en historien par goût et par désir de faire revivre, poétiquement sinon exactement, la vie dépeinte par leurs auteurs. L'esprit même de l'antiquité semble l'avoir pénétré! Ce calme tragique qui était son attitude habituelle devant la vie et la mort, ce dégoût hautain de la laideur et de la trivialité moderne, cette adoration exclusive de l'immortelle beauté, tout cela émane de l'esprit antique. Même à l'âge de soixante-cinq ans, ainsi que l'attestent les "Hymnes Orphiques" (D. 12) et "L'Enlèvement d'Européia" (D. 31), il professait encore et plus que jamais cet amour de la Grèce qui l'inspira toute sa vie. Quand Hypatie dit à Cyrille:

"Ils vivent dans mon cœur,
Non tels que tu les vois, vêtus de formes vaines,
Subissant dans le Ciel les passions humaines,
Adorés du vulgaire et dignes de mépris;
Mais tels que les ont vus de sublimes esprits:
Dans l'espace étoilé n'ayant point de demeures,
Forces de l'univers, Vertus intérieures,
De la terre et du ciel concours harmonieux
Qui charme la pensée et l'oreille et les yeux,
Et qui donne, idéal aux sages accessible,
A la beauté de l'âme une splendeur visible"—(A. 287)

c'est assurément le poète qui parle pour lui-même.

Peut-être pourrions-nous le comparer sous ce rapport à Matthew Arnold, le Matthew Arnold de 1850, qui, comme lui, s'est inspiré des grands maîtres de l'antiquité et qui lui ressemble tant par son éducation, sa culture intime et même par son tempérament, par la clarté et la gravité de son esprit. Tous deux, et à peu près vers la même époque, se plongèrent dans l'étude des auteurs classiques. Leur profonde culture se révéla dans l'architecture délicate et achevée de leurs vers. Toujours ils exercèrent sur leur forme la même vigilance sévère, et le résultat chez l'un comme chez l'autre est une admirable élégance de phrase et une correction parfaite dans l'expression.

On pourrait aussi remarquer que tous deux furent attirés par l'étude de la littérature celtique. Comme Renan,[1] Matthew Arnold la signala à l'attention de ses compatriotes dans son mémorable essai,[2] et Leconte de Lisle, qui avait du sang breton dans les veines, avait passé à Dinan et à Rennes les années formatives de sa jeunesse. Comme tant d'autres poètes modernes,[3] Leconte de Lisle trouva dans la littérature celtique la matière de quelques-uns de ses plus beaux poèmes, mais nul mieux que lui ne semble, comme le vrai Celte, entendre les voix qui soupirent dans le vent, dans la mer et sur les roches sombres. " Le Massacre de Mona " (B. 113), " Le Barde de Temrah " (B. 61), " La Tête de Kenwarc'h " (T. 15), " Le Jugement de Komor " (B. 107), sont décidément bien tragiques, mais il traite ces sujets avec une telle délicatesse de touche, il se pénètre si bien de la fougueuse exaltation et de l'infinie désespérance des légendes celtiques, qu'il réussit à les rendre irrésistibles. Peu d'écrivains ont su faire ressortir d'une manière aussi expressive et aussi intense le sombre caractère des croyances, des superstitions mêmes de cette race rêveuse et passionnée. La foi naïve et forte qui animait les superstitions les plus barbares et les plus grossières

[1] " Essai sur la Poésie des races celtiques."

[2] " On the Study of Celtic Literature."

[3] Beaucoup de nos poètes anglais contemporains se sont eux aussi inspirés de la littérature celtique, et il serait peut-être intéressant à ce sujet de comparer leurs œuvres à celle de Leconte de Lisle. Nous avons, cependant, cru devoir reporter cette étude au chapitre où nous traitons de l'œuvre de Leconte de Lisle dans la littérature de son temps, page 185.

forme le trait dominant de cette série de poèmes. Ils sont vagues et mystérieux, mais cependant ils palpitent de vie.

Il est peut-être fort heureux pour la poésie que Leconte de Lisle ne se soit pas égaré dans ce mysticisme naturaliste qui est le fond de la littérature celtique. Nous y aurions sûrement perdu quelques-uns des meilleurs de ses poèmes barbares. Mais il ne puisa dans la matière celtique que ce qui convenait à son génie et il n'hésita pas à faire d'autres emprunts aux littératures scandinaves que Xavier Marmier et William Morris venaient de populariser en France et en Angleterre.[1] Les poèmes scandinaves et finnois de Leconte de Lisle sont nombreux : " Le Cœur de Hialmar " (B. 77), " L'Épée d'Angantyr " (B. 73), " La Mort de Sigurd " (B. 96), " Les Elfes " (B. 100), " Christine " (B. 103), " Le Runoïa " (B. 81) et " Les Larmes de l'Ours " (B. 79) furent inspirés par la lecture des ' Chants populaires du Nord ' de Xavier Marmier et par des traductions du ' Kalewala ' finnois de Léouzon Leduc. Le nord qu'il chante :

" C'est le Nord indomptable, héroïque et païen.
. . . .
. . . .
Le Nord aux reins d'acier, le Nord au front énorme,
Le Nord aux soirs de sang, où les luxures dorment,
Le Nord aux pins dressés dans le vent qui déferle ! "[2]

Leurs idées d'honneur, leur foi, leur tristesse morne, le climat rude et âpre de ces plaines neigeuses, immobiles et silencieuses, toute la terreur vague des rafales, des mers en furie, des longs hivers, et des nuits interminables, tout le courage indompté de leur esprit fataliste, accablé par l'indifférence d'un Pouvoir inexplicable, se retrouvent dans le pessimisme pénétrant de ces poèmes.

" Viens par ici, Corbeau, mon brave mangeur d'hommes !
Ouvre-moi la poitrine avec ton bec de fer.
. . . .
Porte mon cœur tout chaud à la fille d'Ymer.
. . . .

[1] " Les Sources de Leconte de Lisle " (Vianey), pages 112–156.
[2] " Fragment Liminaire " (Hollande) de Georges Normandy.

Elle reconnaîtra
Qu'il est rouge et solide et non tremblant et blême ;
Et la fille d'Ymer, Corbeau, te sourira ! " (B. 78.)

Ces poèmes, libres de tout mysticisme, ont une ampleur et une force d'essor que n'ont point les poésies celtiques : ils sont mâles, vigoureux ; ils se déroulent avec une dignité majestueuse qui nous rappelle l'Ibsen romantique des " Guerriers à Helgoland ". Peu de poètes, à l'exception des Scandinaves, se sont inspirés avec le même succès des ' Sagas ' ou du ' Kalewala '. Il nous faudrait cependant mentionner William Morris et ses " Sagas ".[1] La couleur locale qu'il y introduit, les détails pittoresques, les épithètes suggestives, ainsi que le style d'un archaïsme savoureux, semblent créer une atmosphère plus vraie et mieux préparer le lecteur à l'évocation de scènes étranges que ne le font les esquisses de Leconte de Lisle.

Cette divergence de traitement ne tient, d'ailleurs, qu'à une différence de méthode et de tradition plutôt qu'à une différence de génie et de culture. Quand ils s'inspirent du Moyen Âge, les deux poètes se trouvent en parfaite harmonie de conceptions et de jugements. On a souvent critiqué la peinture que Leconte de Lisle fait du Moyen Âge ; nous pourrions remarquer en passant que Morris dont le tour d'esprit était historique, et qui, dès sa jeunesse, avait fait une étude spéciale et approfondie de cet âge troublé mais pittoresque, insiste avec une singulière véhémence dans " The Haystack in the Floods "[2] sur la terreur inquiète du Moyen Âge, les passions féroces, les vengeances irréfléchies, la force barbare, l'amour rude et vigoureux, l'ignorance et la cruauté populaires de cette époque. Nous y pourrions presque en conclure que Leconte de Lisle est bien fondé dans ses vues au point de vue historique. Le Moyen Âge avec ses richesses artistiques et ses superstitions grossières, ses hautes aspirations et ses instincts brutaux, l'éclat de la chevalerie et les

[1] "Volsunga Saga," "The Lovers of Gudrun," "Frithiof the Bold," "Love is Enough," "Gunnlaug the Wormtongue," "Sigurd the Volsung."
[2] "The Defence of Guenevere, and other Poems" (page 277).

misères du peuple, a inspiré de nombreux poètes. Leconte de Lisle n'en voit que le côté sombre. Peut-être a-t-il lu Michelet et Quinet ; mais son tempérament même, ses griefs contre la religion chrétienne, son amour de la beauté sous toutes ses formes suffisent pour expliquer la conception amère et triste qu'il se fait de ces temps troublés et le plaisir apparent qu'il prend à insister sur ce qu'ils eurent de mauvais.

" Siècles de désespoir, de peste et de haut-mal,
. . . .
Siècles de haine atroce et jamais assouvie,
. . . .
Siècles du goupillon, du froc, de la cagoule."

(Les Siècles maudits, T. 59 et 60.)

" C'étaient des hommes durs, violents et hardis,
Âpres à la vengeance, orgueilleux de leur race,
Ne sachant demander merci, ni faire grâce,
Et, pour cela, certains d'aller en Paradis."

(Le Chapelet des Mavromikhalis, T. 65.)

C'est surtout quand il traite du Moyen Âge et de l'Espagne catholique que sa poésie se rapproche presque de la polémique, que son style prend toutes les qualités de sa prose : concision, franchise, simplicité, âpreté parfois, et toujours précision de lapidaire. Voici par exemple comment il résume l'histoire des persécutions religieuses contre la pensée individuelle et libre au Moyen Âge :

" Tout désir est menteur, toute joie éphémère,
Toute liqueur au fond de la coupe est amère,
Toute science ment, tout espoir est déçu.
La Sainte Église a dit ce qui doit être su ! "

(Hiéronymus, T. 88.)

Et, cependant, le court poème des " Elfes " (B. 100), qui saisit si bien ce qu'il y eut de vraiment romantique dans l'esprit du Moyen Âge, cet esprit que nous trouvons dans les passages les plus jolis des légendes d'Arthur, est une véritable perle littéraire au même titre que " La Belle Dame sans merci "

de Keats, "Rose Mary" de Rossetti, ou la ballade de Sydney Dobell, " Keith of Ravelstone ".[1] Rien que sa cadence simple mais pénétrante suffit à produire une impression profonde de mystère.

Nous voilà donc, assez loin du Moyen Âge, tout en contrastes violents de " Notre-Dame de Paris ", d' "Éviradnus" et autres œuvres romantiques ; mais c'est surtout dans ses poèmes orientaux et exotiques que Leconte de Lisle diffère essentiellement de Victor Hugo, de Théophile Gautier, de Théodore de Banville et de leur école. Comme nous l'avons déjà dit, l'Orient des Romantiques est un Orient de pure fantaisie, où tout aboutit à un faux étalage de couleurs, d'esprit et de sentiment. Nous avons vu que Leconte de Lisle avait une connaissance personnelle des paysages orientaux qui lui permit plus tard d'apprécier vivement la valeur littéraire des chefs-d'œuvre indiens. Il lut dans les traductions de Langlois[2] et de Burnouf[3] le 'Rig-Veda', le 'Maha Bharata' et le 'Ramayana', et non seulement il les lut en poète, mais leur influence contribua fortement à le détacher de l'action au moment même où l'action semblait à d'autres si nécessaires, et à le ramener au culte désintéressé de la beauté. Ainsi que le prouvent ces vers de jeunesse cités par Marius-Ary Leblond :

"Le monde où j'ai vécu n'a point quelques coudées,
On ne le trouve en aucun lieu.
C'est l'empire infini des sereines idées,
Et, calme, on y rencontre Dieu" (page 247),

il était par nature porté vers la métaphysique. La philosophie sereine et contemplative du Brahmanisme l'attira donc et l'aida à calmer ce qu'il avait en lui à l'origine de fougueux, d'ardent, de combatif, et à gagner ce que Lamartine et Hugo gaspillèrent dans une politique agitée et vaine : une vision plus large, un culte plus profond et plus clair, un amour plus serein de l'immortelle Beauté. Qui, d'ailleurs,

[1] "A Nuptial Eve."
[2] "Les Sources de Leconte de Lisle" (Vianey), pp. 29, 33, 35, 37.
[3] "Les Sources de Leconte de Lisle" (Vianey), pp. 46, 48, 50, 52, 53, 56, 62, 68, 71, 75, 77, 78.

eut mieux compris les intimes beautés du 'Bhâgavata Purâna', ses légendes merveilleuses, sa conception du monde fondée sur le détachement des choses d'ici-bas, le plaisir de se plonger dans "l'essence première", que celui qui écrivait en 1849: "Donnons notre vie pour nos idées politiques et sociales, soit; mais ne leur sacrifions pas notre intelligence, qui est d'un prix bien autre que la vie et la mort, car c'est grâce à elle que nous secouerons sur cette sale terre passionnée la poussière de nos pieds pour monter à jamais dans les magnificences de la vie stellaire."[1] Leconte de Lisle a donc dépeint mieux que tout autre poète européen l'opulence de la nature indienne, la splendeur patriarcale de la civilisation védique et les sublimes croyances qui furent la source profonde des religions asiatiques et européennes. Il est l'un des rares poètes français qui se rapprochent de nos mystiques anglais — Blake,[2] Tennyson,[3] Browning,[4] — dans le domaine de la poésie philosophique et religieuse. C'est grâce même à cette connaissance intime des religions indiennes qui se révèle avec tant de charme dans "Bhagavat" (A. 7) et "La Vision de Brahma" (A. 57) qu'il les surpasse, sinon par la ferveur religieuse, du moins par une clarté éminemment française et une compréhension plus nette de cette fin des fins du mysticisme: l'anéantissement de la personnalité dans l'âme du monde.

"Bhagavat! Bhagavat! Essence des Essences,
Source de la beauté, fleuve des Renaissances,
Lumière qui fait vivre et mourir à la fois!
Ils te virent, Seigneur, et restèrent sans voix...."

"Tu souris, Bhagavat, à ces âmes sublimes.
Toi-même, ô Dieu puissant, dispensateur des biens,
Dénouas de l'Esprit les suprêmes liens;
Et dans ton sein sans borne, océan de lumière,
Ils s'unirent tous trois à l'Essence première,

[1] "Leconte de Lisle" (M.-A. Leblond, p. 242).
[2] "Songs of Los," "The Book of Thel," "The Marriage of Heaven and Hell."
[3] "In Memoriam."
[4] "The Ring and the Book," "Christmas Eve and Easter Day," "Saul," "A Death in the Desert."

Le principe et la fin, erreur et vérité,
Abîme de néant et de réalité
Qu'enveloppe à jamais de sa flamme féconde
L'invisible Mâyâ, créatrice du monde,
Espoir et souvenir, le rêve et la raison,
L'unique, l'éternelle et sainte Illusion."

(Bhagavat, A. 24 et 25.)

L'altruiste surtout intellectuel et cependant passionné que fut Leconte de Lisle avait besoin d'une religion impersonnelle qui satisfît sa raison, il la chercha, comme Emerson,[1] dans les croyances antiques, surtout dans celles des Grecs et des Hindous, et, plus artiste encore que le pasteur américain, il y trouva en plus la religion de la beauté.

Nous ne pourrions donc mieux conclure ce chapitre que par ces mots prophétiques d'Edgar Quinet : "Et maintenant qu'un homme dispose des annales de l'humanité comme Homère de celles du peuple grec, que pour unité il choisisse l'unité de l'histoire et de la nature, qu'il rapproche des êtres réels à travers les siècles, dans la voie merveilleuse de l'infini, que ses scènes se succèdent et s'enchaînent, non plus dans les ombres de l'enfer du purgatoire ou du paradis du Moyen Âge, mais dans un espace aussi illimité, brillant d'une lumière plus complète, il aura atteint la forme possible et nécessaire de l'épopée moderne. Moins achevé dans ses contours que les poèmes homériques, il les surpasse en grandeur et en élévation."[2] Le poète épique que l'historien évoquait en 1828, le poète puissant et complexe de l'humanité, l'Homère aryen, ce fut Leconte de Lisle.

[1] "Essays" (vol. i), "The Conduct of Life" (vol. ii), "Nature" (vol. ii), "Society and Solitude" (vol. iii).

[2] "Le Génie des Religions" (De l'Origine des Dieux), vol. 1, tome i, page 437, 8° édition.

CHAPITRE IV

"Le Psychologue"

Ses Caractères : Émotions et Sentiments :
Sa Méthode.

Le caractère de Leconte de Lisle, sa profonde connaissance de l'âme humaine, son sens intuitif du caractère particulier des diverses antiquités, cette faculté rare qu'il possède de pouvoir se transporter tout entier dans une époque choisie, se pénétrant à son gré des sentiments et des passions propres à cette époque, eurent sur la conception première de ses poèmes, ainsi que sur sa langue et sur son style, une influence prépondérante et essentielle. Doué d'une intelligence claire, incisive et critique, d'un cœur généreux, mais viril, il se soumit toute sa vie à une discipline sévère qui contribua pour beaucoup à rehausser la noblesse austère et digne de son caractère. Il passa sa jeunesse dans l'étude et la méditation, et y acquit en même temps qu'une vocation irrésistible d'écrivain une haute culture scientifique et un jugement sûr des choses et des hommes, qui ne pouvait que s'affermir et s'affiner quand il mit sa claire intelligence au service d'une politique sociale, noble et désintéressée, bien que ardue, agitée et pour longtemps stérile : il y gagna d'y mieux comprendre les hommes, les évènements et son temps ; sa vision y acquit plus de netteté et de précision. Trois mois après la Révolution de février, il écrivit à un ami : " Il est clair comme le jour qu'on veut nous escamoter la Révolution. L'Assemblée sera composée de bourgeois et de royalistes. Elle votera de belles et bonnes lois réactionnaires, laissera l'ordre social existant sous Louis-Philippe subsister indéfiniment et, qui sait? nous imposera bientôt une autre royauté."[1] Ce jugement froid, tranchant et prophétique d'un jeune homme de trente ans révèle déjà une rare connaissance des hommes et de l'histoire. " Il avait, dit de Hérédia, la faculté si rare de se dédoubler, de se mettre, comme il disait en riant, 'dans la peau d'un autre', et toujours il vous donnait suivant votre nature le meilleur conseil."[2]

Mais il eut plus encore qu'une connaissance des hommes de son temps en tant qu'individus ; à un moindre degré que

[1] Lettre de Dinan, le 30 avril 1848.
[2] Discours à l'enterrement de Leconte de Lisle.

Whitman[1] et Edward Carpenter,[2] mais avec plus d'objectivité brillante, il eut conscience qu'il portait en lui l'âme des races et des espèces disparues. " Je m'aperçois avec une sorte de terreur, écrivait-il à l'âge de vingt-sept ans, que je vais me détachant en fait des individus pour agir et pour vivre par la pensée avec la masse seulement. Je m'efface, je me synthétise ! C'est le tort, — si c'en est un, — de la poésie que j'affectionne entre toutes."[3] Cette absorption de la conscience individuelle dans la conscience de la race fut sans doute intensifiée chez lui par son étude de l'histoire de la religion, de la philosophie des races et des civilisations passées, surtout de la civilisation hindoue et grecque. Il n'y choisit pas, comme Hugo, " des thèmes propres au développement des idées et des aspirations de son temps " ; il y revécut entièrement ; mais là, encore, ce qui l'attira le moins ce fut l'individu en tant qu'unité séparée de l'ensemble. " Ce livre, dit-il, dans sa préface des 'Poèmes Antiques', est un recueil d'études, un retour réfléchi à des formes négligées ou peu connues. Les émotions personnelles n'y ont laissé que peu de traces ; les passions et les faits contemporains n'y apparaissent point."[4] Il est, avant tout, le poète des races et des époques. Ses poèmes sont des fresques épiques où les innombrables détails n'ont de caractère propre qu'en tant qu'ils contribuent à la vie collective de l'ensemble, à cette vie instructive, spontanée, aveuglément féconde des âges héroïques.

N'y cherchons point de héros ; surtout de ces héros dans lesquels se projette la personnalité d'un poète. Leconte de Lisle s'efforça consciemment d'être dans son œuvre aussi impersonnel que possible. Sa connaissance profonde des hommes de son temps ne lui sert que comme contraste pour rendre plus intense la fraîcheur et la puissance de ses figures idéales, caractéristiques de sa conception de l'origine du monde et de la jeunesse de la terre. " J'affirme, dit-il, qu'il y a aussi loin de Prométhée à Mercadet que de la lutte contre les dieux aux débats de la police correctionnelle."[5] Ses caractères se rattacheront donc plutôt à la grande famille des

[1] " Leaves of Grass."
[2] " Towards Democracy."
[3] Leblond, page 155.
[4] " Poèmes Derniers," page 215.
[5] " Préface des Poèmes et Poésies " (D. 231).

créations morales de l'antiquité ; ils appartiennent plutôt à la vie idéale qu'à la vie réelle. Ils ne vivent pas de leur vie individuelle ; ce ne sont que des personnifications, symboles des vertus de leur race et de leur époque. Minerve, Vénus, Orphée, Apollon, Diane, etc., sont les symboles du savoir, de la jeunesse, de la pureté antiques plutôt que les héros ou les héroïnes des légendes grecques. D'ailleurs, le poète ne se soucie que fort peu de les dépeindre au point de vue purement psychologique. La méthode d'Ibsen dans 'Peer Gynt', 'Brand,' 'Empereur et Galiléen,' n'est pas la sienne. Les passions, les aspirations individuelles fussent elles-mêmes celles d'un "Conquérant du troisième Empire",[1] d'un "Surhumain",[2] n'ont point à ses yeux le caractère d'ampleur, d'universalité, qui seul permet à l'Art de viser à un haut et grand enseignement. Mais l'homme, quel qu'il soit, ne peut s'abstraire incessamment de l'humanité, et Leconte de Lisle, qui était, d'ailleurs, évolutionniste, ne pouvait concevoir ses caractères indépendamment de leur milieu et de leur époque.

C'est donc, avant tout, le côté extérieur de ses personnages qu'il décrit, et surtout en tant qu'il s'harmonise avec le monde où ils vivent. Ils sont intéressants plutôt au point de vue historique et pittoresque qu'au point de vue psychologique. Leurs émotions personnelles, leurs états d'âme, leurs désirs, leurs passions, l'homme intime enfin, n'est point mis à nu, mais suggéré plutôt par une attitude, un geste, un mot, qui suffisent d'ailleurs souvent à dépeindre plus complètement que ne le feraient des pages entières de lyrisme romantique.

" Sous le manteau de laine et la cotte de mailles,
Et le cimier d'où sort le fer d'épieu carré,
Les Émyrs d'Orient dressent leurs hautes tailles
Autour de Soulymân, l'Ommyade sacré."
(L'Apothéose de Mouça-al-Kéybr, T. 3.)

" Ceux que hait Don Pédro n'ont point de lendemains."
(Le Romance de Doña Blanca, T. 165.)

En quelques vers il résume tout ce qu'il y a d'héroïque dans ses personnages.

[1] Ibsen, " Empereur et Galiléen."
[2] Nietzsche, " Ainsi parlait Zarathoustra."

"— Magnus ! Magnus ! le Feu dévorateur est prêt :
L'Opale coule autour de ton doigt qu'elle enflamme.
Oh ! Repens-toi ! Préviens l'irrévocable Arrêt."

"— Non ! dit Magnus. Pourquoi Dieu m'a-t-il forgé l'âme
De façon qu'elle rompe et ne puisse ployer ?
Puisqu'il l'a faite ainsi, qu'il en porte le blâme ! —"
(Le Lévrier de Magnus, T. 141 et 142.)

Mais si la vie individuelle n'est point mise en relief, si ses héros n'entrent point en scène pour y étaler leurs passions et leurs sentiments personnels, pour y crier leurs souffrances, pour y discuter leurs devoirs envers leurs semblables, leur patrie et leurs dieux ; la vie de l'humanité, ses croyances, ses aspirations sont dépeintes avec un amour, une dignité, une vérité, une richesse, que rien ne surpasse en littérature si ce n'est la véhémence virile de Whitman et la tendresse bucolique d'Edward Carpenter. Bien qu'il se soit inspiré de l'histoire et de la science, il se montre surtout psychologue, peintre et musicien dans cette résurrection des époques disparues ; et peintre et musicien parce que psychologue. Il avait peu le goût du prosélytisme, et s'il écrivit, ce ne fut que pour ces " âmes impressionnables qui ne demandent à l'art que le souvenir ou le pressentiment des émotions regrettées et rêvées ",[1] qui, comme lui, ne cherchent leur plus grande somme de bonheur que dans la contemplation du beau infini de l'âme universelle.

Il savait comme tous les rêveurs de rêves indicibles, comme tous les contemplateurs de rares et intangibles beautés, que la langue humaine peut à peine reproduire ce qui fit les délices de l'âme.

"Dire le meilleur qui soit en moi : Je ne le puis ;
Ma langue s'y refuse,
Mon souffle se dérobe,
Je deviens muet."[2]

[1] " Préface des ' Poèmes Antiques ' " (D. 224).
[2] " Leaves of Grass " (Whitman) :

"When I undertake to tell the best, I find I cannot.
My tongue is ineffectual on its pivots,
My breath will not be obedient to its organs,
I become a dumb man."
(The Song of the Rolling Earth, p. 179.)

Seules la musique et la peinture lui eussent permis de "réaliser le Beau, dans la mesure de ses forces et de sa vision interne".[1] Il ne put être un Mendelssohn ou un Puvis de Chavannes, mais il fit, cependant, œuvre d'art, en donnant à sa poésie la beauté sensible correspondant par "la combinaison complexe, savante, harmonique des lignes, des couleurs et des sons,"[2] à la beauté incommunicable de ses rêves et de ses souvenirs. Il eut trop le culte de la Beauté idéale, le respect noble et digne de l'Émotion et de la Passion humaine, pour les dévoiler aux yeux des profanes dans un lyrisme profanateur.

De là cette méthode savante, basée sur une connaissance profonde de l'évolution esthétique, philosophique et religieuse de la connaissance humaine, qui consista à suggérer plutôt qu'à révéler la beauté invisible par la beauté des formes sensibles et à ne la suggérer qu'à une élite qui s'y serait préparée par une longue discipline morale et esthétique, et pourrait être guidée, inspirée, illuminée par elle. Ne cherchons donc point dans ses poèmes l'émotion, la passion en tant que manifestations de l'âme, mais plutôt ce qui dans le monde sensible du mouvement, des lignes, des harmonies peut éveiller dans l'âme la contemplation, la rêverie, qui seules donnent l'intuition des sublimes beautés de la vie intérieure.

"Lumière qui fais vivre et mourir à la fois !
Ils te virent, Seigneur, et restèrent sans voix.
Comme l'herbe courbée au souffle de la plaine,
Leur tête s'affaissa sous ta mystique haleine,
Et leur cœur, bondissant dans leur sein dilaté,
Comme un lion captif, chercha la liberté.
L'Air vital, attiré par la chaleur divine,
D'un insensible effort monta dans la poitrine,
Et, sous le crâne épais, à l'Esprit réuni,
Se fraya le chemin qui mène à l'Infini."

(Bhagavat, A. 24 et 25.)

Leconte de Lisle ne fut donc psychologue que dans la conception première de son œuvre. La Poésie fut pour lui "l'histoire sacrée de la pensée" et "la révélation du Beau dans

[1] "Avant-propos" (D. 240). [2] "Avant-propos" (D. 240).

la Nature "[1] et dans les conceptions humaines ; mais ce fut en artiste qu'il s'efforça de les peindre et de les chanter " dans leur épanouissement de lumière et d'harmonie."[2] Dès lors, l'étude de la Langue et du Style de Leconte de Lisle consistera surtout à surprendre ses secrets de Peintre et de Musicien.

[1] " Discours sur Victor Hugo " (D. 288).
[2] " Discours sur Victor Hugo " (D. 288).

CHAPITRE V

"Le Peintre":
Sa Vision : Sa Méthode :
Sa Palette : Ses Tableaux :
Ses Portraits : Ses Animaux : Ses Paysages.

A.

Le plus grand des poètes descriptifs français naquit artiste sous un climat dont on a vanté l'enivrante et voluptueuse beauté, et avant de découvrir les qualités particulières de son style il serait intéressant d'essayer de déterminer la nature et l'intensité de sa vision.

Il nous fournit lui-même pour cette étude des révélations intimes du plus haut intérêt : " N'est-il pas étonnant, écrivait-il à un ami, à peine sorti comme lui de l'adolescence, que la beauté agisse parfois aussi violemment sur notre âme ? Car enfin, lorsque on dit souvent que la grâce extérieure n'est que le reflet d'une grâce mystérieuse, il n'en est pas moins vrai que la vue d'une forme pleine d'harmonie fait naître dans l'âme de subtiles ivresses qui, cependant, ne sont pas l'effet de la pensée exaltée ou des sens émus... Pour moi, voilà ce que je ressens : Des inquiétudes nerveuses me courent de la tête aux pieds, mon cœur bat à me rompre la poitrine." [1] A ce goût inné et irrésistible de la beauté s'ajoutent les impressions puissamment formatives de l'île de la Réunion et de la Bretagne, où s'écoulèrent sa jeunesse et son adolescence. " La rivière, la prairie, les bois qu'on a vus dans ses premières promenades, dit Taine, laissent au fond de l'âme une impression que le reste de la vie achève et ne trouble pas. Tout ce que l'on imagine ensuite part de là, même il semble que tout soit là, et que jamais le plein jour ne puisse égaler l'aurore ! " [2] Le poète mieux encore que le critique-philosophe de la vallée de l'Aîne sut reconnaître ce qu'il devait aux splendeurs éblouissantes de son pays natal. " Comment la poésie s'éveilla dans le cœur d'un enfant de quinze ans ? C'est tout d'abord grâce au hasard d'être né dans un paysage merveilleusement beau et à moitié sauvage, riche de végétations étranges sous un soleil éblouissant." [3] C'était un vaste

[1] Leblond, page 95. [2] Leblond, page 442.
[3] " Leconte de Lisle intime," par ' Jean Dornis ', p. 4.

tableau où resplendissait aux premiers rayons du soleil cette ardente, féconde et magnifique nature qui ne s'oublie jamais. Et avec quel amour et quelle gratitude il paya cette dette de reconnaissance !

"Oh ! si je ne puis plus, sur tes bords gracieux,
Quelque jour de bonheur, poser ma lèvre émue,
Du moins, de tous mes mots les plus harmonieux,
Je dirai tes attraits, ô mon île inconnue ! "[1]

Ses plus beaux poèmes : " La Fontaine aux lianes " (B. 166), " Le Bernica " (B. 205), " Si l'aurore " (T. 82), et tant d'autres encore, furent directement inspirés par cet 'Eden', ce 'paradis terrestre', comme il se plaît à appeler, toutes les fois qu'il l'évoque, cette nature resplendissante, harmonieuse et parfumée, qui affina en lui cette rare et puissante vision des âges primitifs de l'humanité, ce sens délicat et varié de la couleur, le pittoresque riche et original de ses images. Ce souvenir intense et ineffaçable de l'île natale ne cessa d'inspirer profondément Leconte de Lisle ; il ne se lassa jamais de retremper sa vision dans le rêve de ces brillantes scènes qui s'étaient si bien fixées sur sa rétine d'enfant.

Ce serait un travail délicat de vouloir rechercher dans quelle mesure la Bretagne et la France contribuèrent à la formation de l'artiste ; peut-être fixèrent-elles dans sa mémoire, d'une façon plus vivace encore, le souvenir de la riche nature qu'il avait perdue, et, par contraste, de la lumière et des couleurs qui avaient été le charme de son heureuse enfance. Elles achevèrent d'enrichir sa vision d'artiste en y ajoutant ces sombres nuances, qui lui permirent de peindre avec tant de puissance les mornes paysages celtiques et scandinaves si propres à s'harmoniser avec la note de pessimisme hautain que l'éloignement du pays natal avait développé en son âme.

Mais il resta par-dessus tout l'amant du soleil. Son plus grand bonheur fut de revivre ou fût-ce qu'en imagination dans l'atmosphère éblouissante, musicale et parfumée de l'île qui occupe une si grande place dans son œuvre. La nature

[1] Poésie citée par Leblond, page 418.

qu'il aima surtout à peindre fut celle de la Réunion, et c'est elle qui réapparaît dans toutes ses descriptions de paysages orientaux avec une netteté, une richesse et une exactitude de détails que ne pouvaient connaître les Romantiques. Hugo avait été le poète de la lumière et de l'ombre ; son œil peut embrasser des masses énormes, mais il ne sait pas saisir les nuances fines, la notation subtile ou la gradation délicate. Ses descriptions ressemblent à ces châteaux fantastiques qu'il dessinait d'un trait de plume, simples contrastes de blancs et de noirs. Il fut avant tout le poète de l'ombre : "sombre," "funèbre," "noir" ; ce sont des adjectifs qui, à chaque instant, se retrouvent dans ses vers, s'appliquant aussi bien aux sentiments qu'aux personnes et aux choses.[1] Chez Leconte de Lisle, au contraire, quelle magnificence, quelle orgie de couleurs ! Quelle palette de peintre offrit jamais une gamme de tons aussi riches et aussi variés ? Ses descriptions sont comme un scintillement de paillettes dont l'éclat se renouvelle sans cesse ; les pierreries et les diamants lui prêtent le reflet de leurs feux aux nuances infinies. Quelles évocations merveilleuses de contrées lointaines, de forêts exotiques, de noirs bambous et d'arbres à l'écorce d'or, dans lesquels chantent les bengalis au plumage de rubis, de lacs bleus étoilés de lotus, où de grands cygnes secouent les perles de leurs ailes ! Nous voilà transportés dans un monde féerique où l'imagination s'enivre de couleurs, de parfums et d'harmonies.

Le poète est en effet plus que peintre ; ses vers non seulement font le charme de l'œil, mais tous les sens sont appelés à prendre leur part de cette vaste fête. Comme le dit très justement M. Marius-Ary Leblond : " La nature lui paraît généralement comme l'union des détails les plus divers, un emmêlement tropical où tout rentre et se confond. . . . Le poète procède autant par couches de couleurs que par gammes de sons, . . . ses paysages deviennent alors des méditations musicales, des harmonies de parfums."[2] Il eut le rare

[1] Hugo, " La Légende des Siècles " (Les Pauvres Gens, I) :
" Le sinistre Océan jette son *noir sanglot*."

[2] Leblond, pages 449 et 450.



bonheur d'être né poète aussi bien qu'artiste, et l'emploi de la langue et des mots, mieux que celui de la brosse et des couleurs, donna à ses descriptions une exactitude et une vie qu'il ne saurait jamais pu mettre dans le meilleur tableau. Les personnages, les animaux, les arbres, les rochers, les statues même, donnent l'illusion de la réalité par la richesse du détail, l'intensité du mouvement, la suavité des parfums, l'harmonie des sons. On pourrait dire de lui ce que lui-même écrivit de Barbier : "Il sait qu'une œuvre d'art complète n'est jamais le produit d'une inspiration irréfléchie, et que tout vrai poète est doublé d'un ouvrier irréprochable, en ce sens du moins qu'il travaille de son mieux."[1] Leconte de Lisle fut cet ouvrier irréprochable. La justesse d'expression, la précision du détail, la richesse et la beauté de l'ensemble qui sont les principaux caractères de son œuvre d'artiste furent le résultat d'une connaissance de première main, de longues et patientes études, d'un diligent enthousiasme, d'une technique sévère et parfaite.

Il ne fut pas, comme Gautier, un peintre fourvoyé dans la poésie ; on ne sait même pas s'il suivit les conseils de son père quant à l'étude de la peinture. Il avait déjà, d'ailleurs, choisi ses instruments, sa méthode et sa technique. Son goût inné de beauté idéale et de la beauté visible de la nature exotique, la lecture des poètes, et principalement des "Orientales", avaient déterminé sa vocation avant même qu'il en eût conscience, et ses poèmes d'adolescent annoncent déjà le caractère de l'œuvre future :

"Viens-tu, doux messager de l'Orient sacré,
Dire au pâle Occident les clartés de l'Aurore?"[2]

Eût-il, d'ailleurs, été peintre, qu'il eût en tant que poète jugé sa création médiocre! Le coloris de ses descriptions eût fait pâlir les finesses même des plus charmantes de ses peintures.

Il préféra donc synthétiser à l'aide des mots les sensations pittoresques dont sa main n'aurait su rendre la puissance.

[1] Voir "Derniers Poèmes", page 277.
[2] Poésies de jeunesse ("Les Rossignols et les Bengalis"), voir Leblond, page 98.

Pour reproduire la lumière éblouissante, les couleurs d'un éclat parfois aveuglant, les formes précises et impeccables, quel pinceau vaudrait cette langue travaillée, affinée, riche et harmonieuse, ce style si objectif, si puissamment évocateur ? La netteté et l'intensité de sa vision eussent fait le désespoir du peintre ; elles furent l'inspiration la plus féconde du poète. Avec un rare souci de la perfection de la forme il employa toutes les ressources de la langue et du style, le choix et l'agencement des mots, les images neuves, hardies, les cadences harmonieuses, les couleurs splendides, pour révéler à l'Occident les gloires de l'Orient lumineux et sacré.

B.

"*De la couleur divine au contour immortel*" (T. 105).

Avant d'étudier la technique de ses différents tableaux, il conviendrait peut-être de reconstituer la palette du peintre. Ses couleurs favorites sont, comme nous l'avons montré, celles qu'ont élaborées dans une terre tropicale la subtile chimie d'une lumière limpide, éblouissante et chaude. Ce sont des couleurs naturelles et réelles, nettement observées, subtilement analysées et superposées pour reproduire les tons et les nuances infinies de cette nature exubérante. Sa palette a une richesse, une chaleur inconnues même de Hugo et de Musset. Il n'y a pas de demi-tons, de gradations subtiles, de jeux de lumière et d'ombre ; mais des appositions violentes de couleur qui, jointes aux contours tranchés, aux lignes précises, aux reliefs fortement marqués, éblouissent parfois à force d'intensité. Il ne donne aucun repos aux yeux et à l'imagination ; les couleurs éclatantes succèdent aux couleurs éclatantes. Le soleil a des rayons d'une splendeur que nous ne saurions saisir. Avec quelle richesse, cependant, Leconte de Lisle ne la suggère-t-il pas :

> " Sur le poitrail du vieil oiseau,
> Qui fume, pétille et s'embrase,
> L'astre coule et fait un ruisseau
> Couleur d'or, d'ambre et de topaze." (B. 196.)

Tous les poèmes, même les plus sombres, sont baignés de lumière. C'est la lumière "bénie," "douce," "sacrée,"

"ardente," "chaude"; la lumière qui s'épanche en "houles", en "torrents", en "flèches"; qui enveloppe les cœurs comme "d'un tissu". C'est un "rire éblouissant" qui "illumine le monde", qui "vole", "palpite," "nage," "s'insinue"; qui "dore" la nature de baisers "clairs", "subtils," "frais" et "doux"; qui emplit "l'air sonore de flammes et d'harmonie", qui "baigne d'un seul regard sublime tout l'univers", qui coule en "nappes d'or", comme d'un "sein puissant tombe un suprême amour" (B. 240). Il vit cette lumière tropicale non seulement en peintre mais en poète et en amant. Elle illumina à la fois et son âme et son œuvre; il eut pour elle le culte des anciens Hindous; il l'adora dans tous ses attributs de pureté, d'amour et de vie. C'est le feu M. Gladstone qui a fait remarquer que chez les poètes grecs il y a une particularité de sentir surtout dans les couleurs la quantité de lumière, de la désigner par des expressions qui servent moins à noter exactement la nuance qu'à indiquer l'excitation lumineuse, plus ou moins forte, produite sur la rétine.[1] Il semble que la poursuite continuelle et acharnée du naturalisme ait conduit irrésistiblement le poète aux principes proclamés par l'antiquité grecque, où la pratique de ce naturalisme a atteint le plus haut degré de perfection. Leconte de Lisle de la même impulsion vigoureuse est remonté aux sources homériques de la couleur.

"Sous le ciel jeune et frais, qui rayonne le mieux,
De la Sicilienne au doux rire, aux longs yeux,
Ou de l'Aube qui sort de l'écume marine?
Qui le dira? Qui sait, ô lumière, ô beauté,
Si vous ne tombez pas du même astre enchanté
Par qui tout aime et s'illumine?" (A. 240.)

Le blanc est, de toutes ces couleurs tropicales, celle pour laquelle le poète eut une prédilection marquée. Que ne peint-il pas du blanc le plus pur et le plus éblouissant! C'est Ganga "plus blanche que le pur ivoire" (A. 16), Galatée "plus blanche que le lait qui caille dans l'éclisse" (A. 175); les vierges sur les rustiques chars qui ont "des bras où le sang luit sous la blancheur du lait" (A. 185). Artémis dans sa

[1] "Studies on Homer" (vol. iii, pages 488–491).

" blancheur de neige " (A. 113), etc., etc. C'est la " couche semblable à l'écume du lait " de Brahma (A. 56) ; le tigre " au ventre blanc " (A. 8), les douze taureaux " les plus beaux et parfaitement blancs " (A. 182), " la louve blanche " (T. 69), " l'aigle blanc " (B. 124), l'étalon fougueux " dont tout le poil est blanc " (A. 54), la " vache céleste " est " blanche comme la neige " (B. 49) et tant d'autres encore. C'est la blancheur du lait, de la neige, de l'ivoire, de l'écume errante de la mer, de l'argent, du cristal, des perles, de l'opale, du diamant, du nacre, de l'ivoire, de l'albâtre. C'est la blancheur claire, limpide, diaphane, étincelante, éblouissante. Et que de choses n'a-t-il pas vues au resplendissement de ce ciel argenté, sous l'aspect de la blancheur ! les flots, les fleuves, les lacs, les fontaines, les plaines, les vallées, les montagnes, la mer, tout est blanc, d'une blancheur pour laquelle il trouve à profusion les images heureuses.

Après le blanc, le jaune ; le jaune

" de l'orbe en flamme où tout rentre et se noie,
Les formes, les couleurs, les parfums et la joie
Des choses " . . . . (A. 28),

le jaune d'or de

l' " Éternel Voyageur aux flamboyantes traces,
Qui, joyeux, les cheveux épars, et jamais las,
. . . .
. . . .
Éveillant les cités, les bois, la mer sonore,
. . . .
Et franchis bonds par bonds l'orbe des cieux sacrés."
(D. 14.)

Que de fois cette lumière dorée illumine les paysages des " Poèmes Barbares " ! ; le soleil, la lune, les astres lancent leurs flèches dorées ; les oiseaux ont des plumes et des becs d'or ; les fleurs, les tiges des plantes, l'écorce, les buissons, les palmes, les vignes sont d'or. Il n'est pas jusqu'au sang qui ne dore les joues de " ses flots d'or ".

Le rose et le pourpre des aurores et des crépuscules de la Réunion ne pouvaient manquer d'entrer dans la composition

de ses tableaux les plus vifs et les plus éclatants. Ce sera le rouge sur fond blanc, ou par contraste avec le jaune d'or du ciel ensoleillé, de l'azur de l'océan indien ; un rouge plus pur, plus vif et plus intense que le nôtre ; le rouge vermeil, le rouge du corail. Ganga a une " chevelure odorante et vermeille " (A. 14), Nurmahal a une " bouche de corail " (B. 140). Il y a des bœufs rouges dans " Le Barde de Temrah " (B. 63), et un hippopotame " au ventre rose " dans " L'Oasis " (B. 164). Le rose, le vermeil, le pourpre sont les trois nuances de rouge que l'on rencontre le plus fréquemment dans ses descriptions.

" La feuille en tourbillons s'envole par les nues ;
Et l'on voit osciller, dans un fleuve vermeil,
Aux approches du soir inclinés au sommeil,
De grands nids teints de pourpre au bout des branches nues."

(La Mort du Soleil, B. 240.)

Puis vient l'azur, intense et pur, des cieux de son île que reflètent les flots bleus qui la caressent. Et ce sera la " mer d'un calme d'argent et d'azur irisé " (D. 73), les " houles de l'azur " que le soleil flagelle (B. 238), le " magique azur aux profondeurs sublimes " (B. 120), et Madame la Vierge, un pied sur le croissant " dans sa robe d'azur étoilé " (B. 339).

Et il en est de même pour le reste de la gamme des couleurs ; son vert et son noir sont du plus pur noir et du plus pur vert : Leïlah, la vierge aux belles joues, a un " œil de jais " (B. 140), les filles de Djennet ont des " cheveux plus noirs que la nuit de l'enfer " (B. 144). Le gris, le blond, le brun, les demi-tons, les couleurs intermédiaires, les nuances voilées se rencontrent rarement.

Ce sont toujours des couleurs vives, éblouissantes, bien qu'elles s'harmonisent toujours, chacune d'elles conserve, cependant, tout son éclat, toute sa force. Le poète semble procéder en ceci à la manière de Ségantini ou de Claude Monet ; il place côte à côte sans ombres, ou tons intermédiaires, dans toute leur pureté, ses couleurs favorites, le blanc et l'or ; le blanc et le rouge ; l'azur, l'argent, l'écarlate,

etc., etc., et il laisse à l'œil le soin de former les ombres et les teintes. Il représente donc les seules couleurs que la lumière et l'atmosphère donnent aux œuvres de la nature ; il y a dans les ombres, non pas une absence complète de lumière, mais seulement une lumière plus douce atténuant l'éclat des couleurs simples. De là cette absence du brun et du gris dans sa palette, et par suite l'impression est plus vive, plus éclatante, plus fatigante aussi, car l'œil ne peut jamais se reposer sur quelque teinte neutre, dont le contraste permet d'apprécier avec plus de plaisir les couleurs brillantes.

" Le siège est d'or massif, et d'or le pavillon
Du vieux Maharadjah. L'image d'un lion
Flotte, en flamme, dans l'air, et domine la fête.
Dix colonnes d'argent portent le large faîte
Du trône où des festons brodés de diamants
Pendent aux angles droits en clairs rayonnements.
Sur les degrés de nacre où la perle étincelle
La pourpre en plis soyeux se déploie et ruisselle."

(Çunacépa, A. 52.)

Qu'on nous permette encore de citer une autre étude où les couleurs s'entremêlent, mais en retenant leurs individualités respectives :

" Tes fleuves sont pareils aux pythons lumineux
Qui sur les palmiers verts enroulent leurs beaux nœuds ;
Ils glissent au détour de tes belles collines
En guirlandes d'argent, d'azur, de perles fines ;
Tes étangs de saphir, où croissent les lotus,
Luisent dans tes vallons d'un éclair revêtus ;
Une rouge vapeur à ton épaule ondoie
Comme un manteau de pourpre où le couchant flamboie ;
Mille fleurs, sur ton sein, plus brillantes encor,
Au vent voluptueux livrent leurs tiges d'or,
Berçant dans leur calice, où le miel étincelle,
Mille oiseaux dont la plume en diamants ruisselle."

(Bhagavat, A. 20.)



C.

" La grande affaire pour un artiste, dit Taine, est de rencontrer des sujets qui conviennent à son talent."[1] Mais si Tennyson, comme il nous le dit encore, n'y réussit pas toujours, Leconte de Lisle, au contraire, fut en ceci plus heureux que le poète anglais. La vision précise et nette qu'il eut de la Nature, le goût ardent du beau qu'il portait en lui, le jugement sûr, la large culture qu'il acquit par l'étude et la discipline, l'expérience de la vie, des hommes et de l'histoire, la profonde connaissance de la langue et de ses ressources, contribuèrent à déterminer la nature de ses tableaux et aussi leur exécution même. Il écrivit peu, mais du moins ne donne-t-il nulle part l'impression que sa veine était épuisée ou son imagination tarie. Dans les limites de son cadre il fut inimitable et d'une richesse que peu de poètes ont jamais surpassée.

Son œuvre est le plus brillant exemple esthétique et moral de ce que l'art doit à la noblesse du caractère, à la sévère discipline intellectuelle, à la vivifiante et profonde culture. Sa technique et son œuvre furent l'homme lui-même. Il fut le peintre de la vie patriarcale dans une nature généreuse, magnifique et riche ; le peintre d'une vie idéale, puissante et sereine, robuste, saine et éternellement jeune. Et il eut cette noble vision parce qu'il fut noble lui-même. Nous l'avons déjà comparé à Whitman ; il n'est pas inutile de revenir sur cette comparaison. Parce qu'il eut, comme le poète américain, une conscience rare de la vie, même de la race, une conception profonde et large de l'humanité, il fut comme lui un contempteur de la civilisation moderne, " faiseuse d'infirmes et d'esclaves ". Leconte de Lisle rêva comme Whitman cette vie superbe et vigoureuse, robuste et saine, de la cité future ; cette vie d'une humanité virile, généreuse, délivrée à jamais des peurs mesquines, de ces spectres et de ces revenants dont parle Ibsen,[2] la crainte, le remords, le manque de foi.

[1] Taine, " Histoire de la Littérature anglaise " (vol. v, p. 436).
[2] Ibsen, " Les Revenants," " La Dame de la Mer," " Jean Gabriel Borkman," " Hedda Gabler," " Le petit Eyolf."

"Viens ! Voici l'Île sainte aux antres prophétiques
Où tu célébreras ton hymen glorieux,
Et de toi sortiront des Enfants héroïques
Qui régiront la terre et deviendront des Dieux !"
(L'Enlèvement d'Européia, D. 33.)

Comme Whitman et comme Nietzsche et Ibsen,[1] il eut conscience de ce que l'homme a perdu en se civilisant, elles sont mortes pour lui cette divine insouciance, cette poésie naïve, cette charmante spontanéité, cette joie de vivre naturelle et simple de l'enfant et du sauvage :

"Le sauvage amical et expansif, qui est-il ?
Attend-il la civilisation ? ou l'ayant trouvée est-il en train de s'en rendre maître ?
Conduite aussi capricieuse que des flocons de neige, mots simples comme le gazon, rire et naïveté,
Tout cela émane de lui comme son souffle ou l'odeur de son corps,
Tout cela sort de son regard."[2]

Son inspiration se plut à revivre les premiers temps de la terre, à chanter cet âge d'or, ce paradis que l'humanité retrouvera un jour ; il peignit l'homme libre au milieu de la libre nature des plantes et des bêtes. Aussi ses meilleurs tableaux sont-ils ceux où il a mis tous ses rêves de penseur, tout son amour de l'île natale, tous ses souvenirs de cette belle nature qui lui rappelait le berceau du monde et le faisait songer à la terre idéale des races futures : vastes fresques où il dépeint la terre et l'humanité sous leurs plus beaux aspects ; la nature exubérante et généreuse ; l'homme, la femme, l'en-

[1] Nietzsche : "Humain, trop Humain," "Ainsi parlait Zarathoustra."

[2] "The friendly and flowing savage, who is he ?
Is he waiting for civilization, or past it and mastering it ?
. . . .
Behavior lawless as snowflakes, words simple as grass, laughter and naiveté,
. . . .
They are wafted with the odor of his body or breath,
They fly out of the glance of his eyes."
(Song of Myself), "Leaves of Grass," page 65.

fant, virils et affranchis, toutes les énergies vierges et insoumises ; les éléments, les forces naturelles, la montagne, la forêt, le fleuve, la mer, les animaux et les plantes.

" La nature selon Puvis de Chavannes, le peintre-philosophe de 'Bois sacré', contient tout, mais d'une manière confuse. Il faut élaguer en elle tout ce qui est contingence, accident ; tout ce qui est momentanément inexpressif, c'est-à-dire ce qui ne tendrait pas à dire notre pensée. En un sens, on peut dire que l'Art achève ce que la Nature ébauche, prononce la parole que l'immense Nature balbutie."[1] Leconte de Lisle fut artiste en ce sens ; il se fit l'interprète de la nature primitive, et il la peignit pour lui faire dire sa pensée. Tous les détails qui entreront dans la composition de ses tableaux y seront donc essentiels et étroitement liés à la pensée maîtresse. La clarté et le calme seront les premières qualités de l'artiste, car elles sont celles de la vie antique. Partout les moindres détails naturels sont peints avec un relief saisissant. Les contours sont tranchés, les lignes précises, les couleurs et les formes apparaissent nettes et distinctes. Il ne conviendrait pas à l'artiste d'enjoliver, de ciseler ou d'enluminer. L'effet qu'il doit produire est celui de la simplicité, si riche soit-elle, de l'énergie spontanée et de la puissance, sans la moindre apparence d'effort. C'est en cela surtout qu'il réussit ; cet emploi habile des détails donne à la description une ampleur, un pittoresque, une vivacité épiques.

Il y a plus. L'image pour lui c'est la sensation spiritualisée. Elle serait inutile si elle n'était l'expression objective de la Beauté intime, si elle ne révélait un aspect imprévu de la vie des choses et des êtres. Comme Dickens et comme Hugo, il sait animer sans efforts les objets inanimés :

" Le ciel en fusion verse sa morne flamme
Sur les longs sables roux qu'il inonde et qu'il mord." (T. 119.)

" La terreur de son nom plane sinistrement
Comme un oiseau de proie autour des bergeries."
(T. 126.)

" Le soleil s'élargit et verse plus de flamme." (B. 62.)

[1] Jean Delville, " La Mission de l'art " (p. 21).

Tout dans la nature chante, murmure, s'agite, voit, pense même et vibre d'émotions, d'amours, de joies et de douleurs. Mais il ne s'exalte pas comme le romancier anglais, il n'éclate pas en figures imprévues à l'aspect d'un spectacle quelconque ; il songe avant tout à exprimer la beauté intime des choses :

" Les tranquilles forêts de silence sont pleines,
Et la source au flot clair du rocher tout en pleurs
Tombe, et mêle aux chansons des furtives haleines
Son murmure parmi les fleurs." (A. 112.)

" Platanes, qui voyez, sous vos épais feuillages,
Les vierges de l'Hybla céder au doux sommeil."
(A. 130.)

" L'Art et le sens de la beauté, dit Schopenhauer, nous donnent la connaissance la plus réelle des choses, parce qu'alors nous voyons l'objet ' comme la réalisation d'une idée ', comme une forme, selon lui, de l'âme universelle, et celui qui le contemple, ayant en lui cette même âme, devient le clair miroir de l'objet, et la distinction entre l'objet et le sujet s'évanouit." C'est ce que, d'ailleurs, Leconte de Lisle exprime encore dans " Le Bernica " :

" Ce sont des chœurs soudains, des chansons infinies ;
Un long gazouillement d'appels joyeux mêlé,
Ou des plaintes d'amour à des rires unies ;
Et si douces, pourtant, flottent ces harmonies
Que le repos de l'air n'en est jamais troublé." (B. 206.)

" Mais l'âme s'en pénètre ; elle se plonge, entière,
Dans l'heureuse beauté de ce monde charmant ;
Elle se sent oiseau, fleur, eau vive et lumière ;
Elle revêt ta robe, ô pureté première !
Et se repose en Dieu silencieusement." (B. 207.)

L'image est donc le reflet vivifiant, évocateur d'une nature animée qui s'est mirée dans l'âme du poète ; c'est pourquoi elle est surchargée de pensée et d'émotion ; et c'est à cette intensité des images que le style descriptif de Leconte de Lisle doit sa richesse et sa puissance. Il donne l'impression même de la peinture et même quelque chose de plus, car nul peintre,

même s'il pouvait reproduire sur sa toile les mille détails si frappants et si variés parmi lesquels se meuvent ses personnages, s'il pouvait y reproduire ces traits énergiques et souples qui donnent l'impression de la vie, ne saurait jamais, même par les artifices les plus subtils de sa brosse, suggérer les sentiments, les émotions, la pensée intense qui vibrent dans l'œuvre du poète. Comment, par exemple, pourrait-il reproduire la hantise du rêve de Magnus? tout ce qu'il y a d'émotion, de persécution, de remords, de haine, de satanisme dans tous ces témoins muets, de ses vieilles actions qui

"le hantent chaque nuit
De plus vivants sanglots et de plus mornes ombres."
(T. 118.)

Sans doute le poème pourrait inspirer un artiste comme l'ont fait tant de scènes de Tennyson.[1] Mais que n'y perdrait-il pas quand il suffit d'un mot pour mettre en relief l'émotion même des choses au contact de ce remord terrible :

"Sur un des doigts osseux
Une opale larmoie au chaton d'une bague." (T. 112.)

Voyons, par exemple, ce que le peintre pourrait choisir de tous ces détails si frappants d'exactitude, qu'aucune magie d'artiste ne saurait jamais rendre. Fort comme un vieux chêne, droit dans sa gonne, hâlé par de lointains soleils, le front chauve haché de rides, il est dur et robuste et fort têtu de race ; il marche d'un pas pesant, les bras au dos, regardant sans rien voir, le rêve dans les yeux. Avec quelle puissance le poète nous peint les détails environnants :

"Lames torses, carquois, engins de toute espèce,
Trompes, bois de cerfs, peaux d'aurochs, de loups et d'ours
Pendent aux murs moisis et que le temps dépèce." (T. 116.)

Les quatre souches brûlent au fond de l'âtre creux avec des craquements sourds ; la fumée et la flamme montent en tourbillons farouches et font jaillir dans l'ombre, çà et là,

[1] Rossetti, "Galahad in the Chapel," "Launcelot looking at the Dead Lady of Shalott": Blair Leighton, "The Death of Elaine": Waterhouse, "The Lady of Shalott": Watts, "Sir Galahad": et les illustrations de Doré, de Millais et de Holman Hunt, etc.

des gerbes d'éclairs louches. Le grand lévrier d'Égypte, émacié par l'âge et par la faim, espionne et suit son maître :

" Dès qu'il tourne le dos, cet œil plein de menace
Avec avidité darde un éclair haineux
Qui s'éteint brusquement quand le maître repasse." (T. 118.)

Il a posé sa tête aiguë entre ses pattes :

" Tel qu'un magicien l'eût en pierre changé." (T. 117.)

il ne ressent rien de l'ardeur du vaste feu qui brûle sur les dalles plates ; et bien qu'il soit tout noir :

" Il se revêt parfois de lueurs écarlates." (T. 117.)

Les trois Sarrasins, roides comme en extase, un immuable sourire aux dents, sont là, debout, comme trois spectres, flagellés par les reflets rouges de l'âtre crépitant. Au dehors une furieuse averse de neige :

" D'un suaire rigide, elle étreint rudement
Le sol, les rocs, les bois et le fleuve qui râle
Sous les glaçons qu'il rompt de moment en moment."
(T. 117.)

Et le vent à la voix sépulcrale fouette le battant sur le gond descellé, culbute en courant les hiboux aux yeux ronds, s'accroupit dans les angles profonds et pousse un rire amer comme un démon qui raille.

" Tels, maître, esclaves, chien, par le fracas affreux
De la tempête qui se déchaîne et qui pleure,
Veillent, cette nuit-là, sans se parler entre eux." (T. 119.)

Que de matériaux pour un peintre, que de détails d'une exactitude pittoresque et dramatique : la barbe blanche, le collier de besans, la bande de cuir où pend la courte dague, le donjon moussu, les murs lézardés de la tour, le chien à l'échine amaigrie,

" L'arc vertébral tendu, nœuds par nœuds étagé " (T. 117),

les trois Sarrasins comme trois spectres de pierre, la tempête, le vent, la nuit funèbre. Mais où et comment pourrait-il mettre les éclairs louches de la fumée et de la flamme, le

lugubre effondrement de la neige, le rauque hurlement du vent, comme le rire amer d'un démon qui raille, l'immuable rire des trois Sarrasins et dans les yeux de Magnus ce sombre rêve qui anime toute la scène?

Dans ses tableaux détaillés il ouvre les portes de tous les sens pour peindre ; il s'empare de nous grâce à sa supériorité dans le choix du détail significatif. Dans " L'Holocauste " (T. 50), où il montre une puissance merveilleuse d'intensité de vision, il nous force à tout voir : le bûcher, la flamme qui en sort comme " une langue écarlate ", qui envole le malheureux " comme un serpent ". Nous sommes obligés de sentir la peau grésillante, de voir jaillir " le sang mêlé de graisse blême ", de ressentir le feu qui mord le pauvre. Dans ses paysages et ses scènes historiques on trouve la même intensité ; voyons la cité submergée dans la vapeur (B. 269) ; assistons à l'escaladement de l'Olympe par Diophore et l'informe Encélade (A. 207) ; regardons le tableau superbe du retour des " princes des anciens jours " (B. 4). Il y a là une noblesse et une simplicité de la ligne, un éclat sombre qui évoque savamment pour le lecteur ce tableau préhistorique, tel qu'aurait pu le voir un géant des premiers jours du monde, et, pour parfaire l'illusion, Leconte de Lisle a eu soin de ne pas y introduire un seul trait moderne. Et que de fois et avec quelle habileté et quelle fidélité, il s'est attaché à redire l'origine du monde, la jeunesse de la terre, à y faire ressortir la fraîcheur, la spontanéité, le pouvoir ! Là, assurément, ce but des Parnassiens d'évoquer les êtres et les choses en leur puissance réelle, de les " faire voir ", est réalisé !

Et combien de ces tableaux de génie ne trouve-t-on pas dans l'œuvre du poète ! On pourrait même dire que tout pourrait y être matière à tableaux : portraits, groupes, paysages, marines, animaux, natures mortes. Partout l'image suggestive, exacte, riche pourrait être peinte sur la toile presque aussi belle qu'elle se présente à l'imagination du lecteur ; mais elle y perdrait ce pouvoir évocateur, cette vie, cette émotion que le poète peut créer par la beauté et l'harmonie du mot, par tout ce que la langue renferme de pensée et de

sentiment. Chateaubriand avait été peintre en prose à tel point qu'un critique a pu écrire "à vrai dire ces choses-là ne sont presque plus de la littérature "[1]; mais Leconte de Lisle fit mieux que peindre en vers ; il donna par le mot l'impression même de la couleur, de la forme, de la beauté plastique ; il spiritualisa l'image et lui fit exprimer une pensée et une beauté idéales et neuves.

D.

La galerie des *portraits* qui ornent l'œuvre de Leconte de Lisle, sans être aussi variée que celle de la "Comédie humaine" de Balzac, aura, du moins, ce charme de nous transporter dans un autre monde : le monde du passé et du rêve.

C'est l'homme idéal, l'homme des âges futurs, qu'il nous peint, mais il se l'imagine tout autre que ne le font les auteurs modernes dans leurs descriptions du monde futur. Ce n'est pas comme dans Nietzsche[2] un être qui diffère de l'homme, comme le pithécanthrope diffère du singe, ou l'éléphant du mammouth et du mastodonte ; un être d'une espèce nouvelle avec des traits physiques presque semblables, mais doué d'une intelligence d'une toute autre nature. Ce n'est pas non plus un de ces génies dont le cerveau renferme toutes les connaissances, tel le Grand Lunaire de M. H. G. Wells,[3] le Louis Lambert et la Séraphita de Balzac,[4] ou même ces caractères assez simples d'ailleurs, et tout d'une pièce aux idées puérilement altruistes, qui peuplent l'Icarie de Cabet[5] ou l'Amérique de " Looking Backwards " de Bellamy ; ces joyeux socialistes, George Brightley, Dick Hammond, Clara et Ellen des " News from Nowhere " de William Morris ou ces intelligents et pratiques communistes, Michel, Morin, Perceval, Chéron, de " Sur la Pierre Blanche " d'Anatole France. Il ne les fait pas vivre dans un monde imaginaire, soit dans une autre planète comme le fait Wells dans sa " Modern Utopia ", soit

[1] Lanson, " Histoire de la Littérature française " (page 892).
[2] " Ainsi parlait Zarathoustra "—trad. Henry Albert.
[3] " The First Men in the Moon."
[4] Œuvres complètes : " Étude Philosophique," tome xvi.
[5] " Voyage en Icarie," par Cabet.

dans ces cavernes si merveilleusement aménagées par les inventeurs du "vril"[1] de Bulwer-Lytton. Ce sera, d'ailleurs, une habitude poétique des socialistes de la période religieuse qui précède celle du socialisme scientifique, de regarder les hommes de la préhistoire comme heureux d'être nés bons et libres dans la luxuriance d'une nature jeune et abondante. Où convient-il pour un écrivain idéaliste de placer les 'Temps Meilleurs', dans le passé ou dans le futur ? dans un monde réel ou dans un monde imaginaire ? A notre avis cela dépendrait du genre littéraire qu'il adopte pour exprimer ses vues ou ses idées. S'il est poète, dans le passé et dans un monde réel ; s'il est romancier, dans le futur et dans un monde géographiquement plausible ; s'il est philosophe, dans le futur encore, mais dans un monde purement fictif. Comme Fénelon dans son "Télémaque", Leconte de Lisle reporte, à tort ou à raison, les temps meilleurs dans la préhistoire. Ses héros sont des hommes, mais des hommes puissants et forts, libres et heureux, beaux à tous les points de vue ; des hommes en qui se synthétise ce qu'il y a de meilleur dans la vie naturelle des peuples antiques et dans la civilisation moderne.

Nous avons vu dans un chapitre précédent que le poète s'attache moins au caractère de ses personnages qu'à leur portrait. Il ne désire point convaincre et ne s'adresse pas à l'intelligence, comme ferait le romancier, ou le poète philosophe et pyschologue ; il s'efforce plutôt, en artiste, de toucher en notre âme par la peinture et la musique des mots les cordes les plus délicates des émotions et du sens esthétique. Ses portraits ne suggèrent-ils d'ailleurs pas, et avec plus de charme, ce que des pages d'analyse psychologique sauraient à peine faire entrevoir ? C'est Khirôn, le Centaure pensif, au front surhumain, dont le sourire bienveillant illumine la foudre, dont l'œil semble chercher un invisible monde, dont l'oreille :

"attentive aux bruits qui ne sont plus,
Entend passer l'essaim des siècles révolus." (A. 195.)

C'est Orphée dont le visage est empreint du sceau majestueux

[1] "The Coming Race" (pages 45 et 55).

des Dieux ; sur ses membres nerveux flotte le lin d'Égypte, aux longs plis ; ses cheveux couvrent sa vaste épaule et

"Dans ses regards profonds règne la paix du sage." (A. 186.)

Il passe silencieux et fier, faisant résonner au loin ses puissants pas

"et cette foule heureuse
Le regarde et s'étonne, et du geste et des yeux
S'interroge aussitôt "... (A. 186.)

C'est le Sachem :

"Assis contre le tronc géant d'un sycomore,
Le cou roide, les yeux clos comme s'il dormait,
Une plume d'ara, jaune et pourpre, au sommet
Du crâne ..." (T. 146),

son couteau et sa hache gisent à ses genoux ; il a dénoué sa ceinture et, dressant son torse tatoué d'ocre et de vermillon, il fume d'un air grave :

"Sans qu'un pli de sa face austère ait remué." (T. 147.)

Partout dans son œuvre les portraits sont tracés en quelques lignes fortes avec juste ce qu'il faut de détails exacts et pittoresques ; mais toujours ils suffisent à révéler non seulement le caractère, mais aussi les pensées, les songes, les rêves, les désirs, les craintes, les émotions, l'âme des personnages :

"Enchemisé d'acier du col à la cheville,
Et le long manteau de l'Ordre par-dessus,
. . . .
. . . .
Sur sa mule à grelots précède l'équipée,
En silence et songeur, laissant pendre l'épée
Contre ses pieds maillés et ses éperons d'or." (T. 159.)

Don Fadrique s'en va rejoindre à Seville Don Pédro qui l'a mandé par lettre expresse et brève ; c'est tout comme portrait, mais que faut-il de plus pour nous donner l'impression du brave chevalier, obéissant sans discuter aux ordres de son suzerain, conscient du danger qui le menace,

mais ne craignant rien, car sa conscience est tranquille ? Voyez aussi comment en peu de lignes le poète peut accumuler toutes les souffrances, les misères, les haines d'une race dans le dernier de ses représentants :

" Osseux, le front strié de creuses rides noires,
Tatoué de la face à ses maigres genoux,
Le vieux Chef dilatait ses yeux jaunes sur nous,
Assis sur les jarrets, les paumes aux mâchoires."

" Un haillon rouge autour des reins, ses blanches dents
De carnassier mordant la largeur de sa bouche,
On eût dit une Idole inhumaine et farouche
Qui rêve et ne peut plus fermer ses yeux ardents."

(Le Dernier des Maourys, D. 60.)

Bien que le poète insiste de parti pris sur les traits extérieurs de ses personnages aux dépens de leur vie intime, il le fait avec une telle habileté, un tel pouvoir d'évocation que l'on peut y découvrir sa conception de l'homme et de ses destinées, sa philosophie, sa morale même, et ce qu'il veut de toutes ses forces de penseur, d'artiste, de prophète, c'est l'homme libre, heureux, fort, viril, complet, vivant en paix avec sa conscience et avec le monde, au sein d'une nature fertile et généreuse.

On ne saurait trouver rien de plus gracieux, de plus virilement fort que ses portraits de dieux et de demi-dieux, de grands barbares beaux et puissants même quand ils sont inévitablement cruels. C'est pour eux qu'il réserve toutes les ressources de sa palette, toutes les beautés de son style, tous les mots les plus riches et les plus harmonieux. Khirôn (A. 184), Bhagavat (A. 7), Hèraklès (A. 187), Orphée (A. 184), Adônis (T. 57), et tant d'autres nous représentent l'humanité heureuse dans la paix et la fraternité :

" l'Homme en sa gloire première,

. . . .

Calme et puissant, vêtu d'une mâle beauté,
Chair neuve où l'âme vierge éclatait en lumière
Devant la vision de l'immortalité." (B. 357.)

Murdoc'h (B. 130), Hialmar (B. 77), Angantyr (B. 73), Qaïn (B. 1), Magnus (T. 112) même, nous révèlent en traits héroïques et puissants la virilité, la majesté divine de l'âme humaine, en contraste avec les pusillanimités mesquines, les vertus étroites, les lâchetés, l'égoïsme aveugle de notre civilisation.

Certes, il a su peindre avec âpreté, en traits incisifs, ce qu'il y a en l'homme d'imperfection, d'ignorance, de paresse, d'apathie, de cruauté égoïste, mais 'si son laid est beau, son beau est encore bien plus beau' comme l'eût pu dire Taine,[1] et c'est quand il peint les charmes de la beauté féminine, de l'enfance et de l'adolescence que le poète-artiste excelle. La femme pour Leconte de Lisle est par sa grâce et sa beauté tout ce qui reste de beau, de doux et de divin dans notre civilisation actuelle ; elle est aussi l'amour chaste et libre, éternellement et naturellement beau, l'amour simple et pur d'où sortiront un jour la joie et la bonté des temps meilleurs. Dans son adolescence il l'adora comme une émanation de Dieu ; comme "l'ange", "doux martyr de la perversité" de l'homme, mais qui peut le sauver et le relever de sa déchéance :

"Oui, la femme, semblable au doux Emmanuel,
Vers nous, des mains de Dieu, s'épancha blanche et pure ;
Mais l'homme, être tombé, posa sa lèvre impure
Sur ce front embaumé d'un parfum immortel."[2]

Cette conception plutôt romantique eût fait sourire Ibsen et ses disciples, mais tout en gardant sa pureté et son idéalisme elle devint avec l'âge et l'expérience moins éthérée, plus vraiment humaine. Le poète insiste moins dans son œuvre sur la nature angélique de ses héroïnes, sur leur rôle de victimes et de 'doux martyrs' de l'homme. Là, encore et pour la même raison le psychologue fait place au portraitiste. L'amour tel qu'il le conçoit est trop divinement beau pour être profané par l'imperfection de la pensée

[1] Poèmes de jeunesse cités par Leblond (page 88).
[2] Jean Delville, "La Mission de l'Art" (page 52).



humaine.[1] Tout au plus cherche-t-il à le suggérer par la beauté évocatrice de l'image. De là tous ces charmants portraits de vierges fortes, d'amoureuses nées dans une nature qu'elles chérissent voluptueusement, de femmes affranchies qui nous rappellent si bien celles de Whitman :

"Elles ne sont en rien inférieures à moi,
L'éclat du soleil et le souffle des vents a bronzé leur figure,
Leur chair a la souplesse et la force divines et antiques ;
Elles savent nager, ramer, aller à cheval, lutter, tirer, courir,
frapper, se retirer, avancer, résister et se défendre.
Elles sont pénétrées jusqu'au fond de leurs droits—elles sont
calmes, nettes, en pleine possession d'elles-mêmes."[2]

C'est Klytie (A. 130), la belle vierge chasseresse, souple, pure, harmonieuse, vaillante et jeune. Quel délicieux tableau, un Millais ou un Burne-Jones pourraient en faire, en suivant les indications du poète. Elle a d'hyacinthe orné ses tempes roses ; sur son col à flots d'or coulent ses longs cheveux, ses lèvres ont l'éclat des jeunes aubépines :

"Le rire éblouissant rayonne sur sa joue,
Une forme parfaite arrondit ses bras nus,
Son épaule est de neige"... (A. 132)

[1] "Amour, amour sans tache, impérissable flamme!" (A. 273.)
"Garde d'un souffle impur la fleur de ma jeunesse." (A. 99.)

Partout le poète semble haïr l'amour physique, destructif comme celui d'Hélène :

"Mais, ô Chasteté sainte, ô robe vénérable,
Malheur à qui sur toi porte une impure main!" (A. 122.)

On pourrait dire de lui qu'il est voluptueusement mais volontairement chaste ; même dans ses poèmes où il est le plus passionné, il ne s'adresse jamais au corps : "Souvenir" (A. 303), "Le Manchy" (B. 190), "Les Roses d'Ispahan" (T. 48), "Hylas" (A. 161) et "Thyoné" (A. 69).

[2] "They are not a jot less than I am ;
They are tanned in the face by shining suns and blowing winds ;
Their flesh has the old divine suppleness and strength ;
They know how to swim, row, ride, wrestle, shoot, run, strike,
retreat, advance, resist, defend themselves,
They are ultimate in their own right,—they are calm, clear, well
possessed of themselves."
(A Woman waits for me), "Leaves of Grass," page 88.

le lin chaste et flottant ceint son corps d'albâtre, et sa robe est nouée à son genou charmant. Telle nous la voyons effleurant en courant l'herbe molle et les roses :

"Et le vent bienheureux qui soulève ses tresses
S'y parfume aussitôt de jeunesse et d'amour." (A. 132.)

C'est Péristèris (A. 230), l'enfant aux brunes tresses, dont la peau lisse et ferme a la couleur du miel, qui pêche en liberté, et dont les yeux violets reflètent l'azur des flots ; c'est Thestylis (A. 221), autre vierge chasseresse, maîtresse de sa destinée :

"Aux yeux étincelants comme ceux d'Athana,
En un noir diadème a renoué sa tresse,
Et sur son genou ferme et nu de chasseresse,
A la hâte, agrafant la robe aux souples plis,
Par les âpres chemins de sa grâce embellis,
Rapide et blanche, avec son amphore d'argile,
Vers cette source claire accourt d'un pied agile,
Et s'assied sur le roc tapissé de gazon." (A. 222.)

"Elle se tait, écoute, et dans l'ombre nocturne,
Accoudant son beau bras sur la rondeur de l'urne,
Le sein ému, le front à demi soulevé,
Inquiète, elle attend celui qu'elle a rêvé" (A. 223).

C'est Ganga (A. 14), Çanta (A. 42), Hypatie (A. 65), Hélène (A. 81), Niobé (A. 142), Kybèle (A. 125), Kléarista (A. 239), Phidylé (A. 267), la farouche Brunhild (B. 99), Épiphanie (T. 66), vierges et femmes de race et de beauté si différentes mais toutes indépendantes, et si peu efféminées, vivant au grand air dans les forêts parmi les animaux et les hommes, et elles y prennent même leur repos. Sobres de costume, frugales de goût, chastes de désir, elles partagent, comme ces femmes de la cité future d'Anatole France,[1] les travaux des hommes, non plus leurs maîtres mais leurs camarades ; elles sont vendangeuses, pêcheuses, moissonneuses, et le travail fini, elles dansent ou chantent :

"Et toutes, délaissant la fontaine ou les champs,
Charment au loin l'écho du doux bruit de leurs chants."
(A. 185.)

[1] "Sur la Pierre Blanche" (pages 300 et seq.).

"Les belles filles aux pressoirs
Portent sur leur tête qui ploie,
A pleins paniers, les raisins noirs;
Les jeunes hommes sont en joie,
Ils font jaillir avec vigueur
Le vin nouveau des grappes mûres;
Et les rires et les murmures
Et les chansons montent en chœur." (A. 226.)

Et avec quel amour le poète nous dépeint-il ces adolescents si dignes d'elles, qui les aimeront d'un amour si fier et si viril :

"Mieux qu'un guerrier de fer et d'airain revêtu,
Le jeune homme au cœur pur marche dans la sagesse.
Le myrte efféminé n'orne point ses cheveux;
Il n'a point effeuillé la rose Ionienne;
Mais sa bouche est sincère et sa face est sereine." (A. 98.)

Puis ce sont les enfants nés d'un tel amour et qui grandissent, eux aussi, parmi les arbres et les animaux :

"Hauts de taille, vêtus de force et de courage" (A. 182)

apprenant de bonne heure la sainteté du travail, la saveur des vertus domestiques, l'amour de la vie de famille, le charme de la patrie :

"La patrie et le toit natal, l'amour pieux
De mes parents courbés par l'âge soucieux." (A. 90.)

Car les vieillards ont leur auguste place dans cette galerie de portraits si variés, si nombreux, si forts et toujours si dignement beaux. Ce sont

"Les grands vieillards drapés dans la pourpre ou la laine,
Graves, majestueux, couronnés de respect." (A. 144.)

Ils ne pouvaient manquer d'être amoureusement peints, tous ces portraits de héros, de femmes, d'adolescents, d'enfants, de vieillards de tous les temps, de toutes les races et de tous les pays, qui indirectement, mais délicatement, révèlent les puissantes émotions du poète et suggèrent l'amour de la vierge, l'amour de la famille, des aïeux, de la patrie,

l'amour de la liberté, de la nature, de la vie, du monde et de Dieu, l'amour enfin sous tous ses aspects et dans toutes ses manifestations.

E.

Si Leconte de Lisle, comme tant d'autres nobles penseurs,[1] vilipende énergiquement le siècle de la machine et de l'argent, il n'en prit pas moins part avec enthousiasme à tous les mouvements émancipateurs de son temps. Car c'est un autre caractère du dix-neuvième siècle, et celui même qui restera dans l'histoire son titre de gloire, que la conscience humaine y prit un nouvel essor grâce à des influences diverses très difficiles à déterminer, mais parmi lesquelles il faut faire une place importante aux nouvelles théories scientifiques sur l'homme et la création de Lamarck, de Darwin, de Wallace, qui élargirent soudainement l'horizon de la pensée humaine en lui révélant le nouveau monde des origines, et lui permirent de prendre conscience des relations intimes qui existent entre les diverses races humaines et les espèces inférieures. Ajoutons-y aussi pour Leconte de Lisle l'influence de la philosophie hindoue des Vedantas dont s'inspirèrent Schopenhauer et les romantiques allemands, Edgar Quinet et tant d'autres, et que Leconte de Lisle connut par la lecture des travaux de Burnouf.[2] Cette philosophie profonde et féconde contribua puissamment à élargir les conceptions métaphysiques qu'avaient léguées aux philosophes modernes Kant et Hegel ; mais elle fournit sur l'évolution de la conscience animale et humaine des idées qui, pour être anciennes, n'étaient pas moins conformes aux théories transformistes. Par leur beauté morale et scientifique, ces idées ne pouvaient manquer de donner plus de force, d'enthousiasme à tous ces esprits généreux qui furent au XIXième siècle les apôtres de la fraternité humaine, de l'émancipation des races inférieures, et se firent même les défenseurs des animaux.

Si l'on écrivait quelque jour un ouvrage sur la place que les animaux ont pris dans la pensée humaine, les poèmes

[1] Ruskin, Carlyle.
[2] " Le Bhâgavat-purâna " ou ' Histoire poétique de Krichna '.



de Leconte de Lisle artiste y tiendraient certainement une place d'honneur près de celle de Whitman. Il aima les animaux et il les comprit en artiste et en psychologue. Il les vit dans leur milieu propre, dans la nature ; il eut même dès son jeune âge un sens charmant et pittoresque de leur beauté. " Monsieur Villet, écrit-il du Cap en 1837, possède aussi deux autruches noires et blanches, leur marche est un balancement élastique et continuel."[1] Il aima les animaux et les oiseaux comme il aima ses grands barbares, ses adolescents et les forêts, les ravins, les mers de son beau pays, et il eût pu dire comme Whitman :

" O ! cette maîtrise de soi-même en toutes circonstances.
Faire face à la force, vaincre la faim, se railler des accidents
et des échecs
Comme les arbres et les animaux."[2]

Ce qui le frappe surtout, c'est la noblesse inconsciente de la nature animale ; il attribue aux animaux une âme, rudimentaire sans doute, mais une âme qui, comme l'eût dit encore Whitman, ne les empêche pas de dormir à l'ombre parce qu'ils ont à pleurer leurs péchés, qui ne leur inspirent pas le dégoût de ce monde.[3] Il les aime, en un mot, parce qu'ils n'ont pas la conscience du " moi ", parce qu'ils ne sont pas "civilisés". Et comme cela l'aide bien à les dépeindre ! Il pénètre leur intelligence, il comprend leurs instincts et il s'assimile leurs sensations, leur passivité calme et digne ; il lit la tristesse, la nostalgie dans leurs yeux, dans leurs mouvements. Ce sont les éléphants, pensifs, songeurs, rois des forêts, ces vastes contemporains des races disparues ; ils passent et se perdent, tristes, en se souvenant des ans depuis longtemps passés :

" D'un point de l'horizon, comme des masses brunes,
Ils viennent, soulevant la poussière, et l'on voit,
Pour ne point dévier du chemin le plus droit,
Sous leur pied large et sûr crouler au loin des dunes."

[1] Leblond, page 55.

[2] " O to be self-balanced for contingencies,
To storm hunger, confront might, ridicule accidents, rebuffs,
As the trees and animals do."
(Me Imperturbe), " Leaves of Grass," page 16.

[3] (Song of Myself), " Leaves of Grass," page 54.

“Celui qui tient la tête est un vieux chef. Son corps
Est gercé comme un tronc que le temps ronge et mine !
Sa tête est comme un roc, et l’arc de son échine
Se voûte puissamment à ses moindres efforts.”

“Sans ralentir jamais et sans hâter sa marche,
Il guida au but certain ses compagnons poudreux ;
Et, creusant par derrière un sillon sablonneux,
Les pèlerins massifs suivent leur patriarche.”

“L’oreille en éventail, la trompe entre les dents,
Ils cheminent, l’œil clos. Leur ventre bat et fume,
Et leur sueur dans l’air embrasé monte en brume ;
Et bourdonnent autour mille insectes ardents” (B. 184).

D’autres études aussi détaillées, aussi complètes et aussi pittoresques s’appellent “le bœuf blanc” (A. 266), “le jaguar” (B. 216), “le tigre” (B. 203), “le roi du Sennaar” (B. 163), “la panthère” (B. 198), “le loup” (T. 68), “le lion et sa famille” (B. 180).

Quand il introduit des animaux dans un tableau, il a soin de peindre le fond qui convient. Non seulement il donne le portrait de l’animal, mais il décrit le milieu dans lequel il se meut. Analysons l’étude du tigre dans “Les Jungles” :
Dans une scène pleine de vie, l’œil voit l’énorme chat étendu sur le dos, les griffes luisantes, le souffle fumant, la langue rose pendante :

“Sous l’herbe haute et sèche où le naja vermeil
Dans sa spirale d’or se déroule au soleil,
La bête formidable, habitante des jungles,
S’endort, le ventre en l’air, et dilate ses ongles.
De son mufle marbré qui s’ouvre, un souffle ardent
Fume ; la langue rude et rose va pendant ;
Et sur l’épais poitrail, chaud comme une fournaise,
Passe par intervalle un frémissement d’aise.” (B. 203.)

Remarquons aussi avec quelle justesse sont peints tous les accessoires ; on y trouve une précision et une finesse dignes du pinceau de Landseer :

“Toute rumeur s’éteint autour de son repos.
La panthère aux aguets rampe en arquant le dos ;

Le python musculeux aux écailles d'agate
Sous les nopals aigus glisse sa tête plate;
Et dans l'air où son vol en cercle a flamboyé
La cantharide vibre autour du roi rayé" (B. 203).

De ce tableau de la jungle à midi, le poète nous transporte au calme du crépuscule. L'air devient plus frais et fait trembler les sommets des herbes; le tigre s'éveille, lève la tête et tend l'oreille pour écouter les pas des gazelles qui viennent à la source cachée où les bambous s'inclinent au-dessus du lotus en fleurs. Partout le grand silence; se dressant parmi les herbes, les mâchoires ouvertes, l'animal pousse un rugissement mélancolique qui déchire les airs. Voilà l'existence d'un fauve étudiée avec la sympathie et la précision d'imagination que les autres poètes n'accordent qu'aux humains. Dans cette sympathie pour la vie animale et sauvage, Leconte de Lisle est presque unique.

Comme Darwin il fait voir que les instincts et les désirs des bêtes ne sont que les sources lointaines de ceux des humains:

"Devant la lune errante aux livides clartés,
Quelle angoisse inconnue, au bord des noires ondes,
Faisait pleurer une âme en vos formes immondes?
Pourquoi gémissiez-vous, spectres épouvantés?"

"Je ne sais; mais, ô chiens qui hurliez sur les plages,
Après tant de soleils qui ne reviendront plus,
J'entends toujours, du fond de mon passé confus,
Le cri désespéré de vos douleurs sauvages!" (B. 173).

Les éléphants souffrent de la nostalgie; car, après avoir décrit ces animaux traversant le désert aride, sous un ciel brûlant, alors que les autres animaux cherchent l'abri, le poète nous dit la raison de leur tristesse; ce sont des exilés et

"Ils rêvent en marchant du pays délaissé,
Des forêts de figuiers où s'abrita leur race" (B. 184).

Il peint les animaux avec une telle exactitude de détails qu'il décrit même leur incroyable férocité, mais il leur trouve l'excuse de la 'sacra fames'.

Leconte de Lisle ne se borne pas à nous donner des

descriptions d'animaux au repos ; il les voit et les décrit en mouvement, dans les attitudes les plus variées ; il nous fait assister à la chasse aux bisons, où ces taureaux chevelus courent en mugissant à travers l'immense prairie (D. 68) ; il nous montre les étalons dans la bataille :

" Hélas ! les étalons, ployant leurs jarrets grêles,
De l'aube au soir, dans un âpre fourmillement,
Ont bondi, les crins droits et le frein écumant,
Leur naseau rose en feu par masse, éperdument,
Comme un essaim strident d'actives sauterelles " (T. 21).

Il parle des " bonds musculeux et rapides " des panthères (A. 13), et dans " Les Clairs de lune " on lit ces vers :

" Une souple panthère arque ses reins robustes
Et de l'autre côté du ravin noir bondit " (B. 180).

Quand les animaux sont aux prises, quelle énergie et quelle férocité ! Lorsque le jaguar fait courber les branches, prêt à bondir sur le bœuf, c'est avec un frisson d'horreur qu'on voit l'échine courbée en arc et les griffes luisantes prêtes à se plonger dans la chair de la victime (B. 210) ; de même quand l'aigle noir tombe comme un sinistre rêve sur le bel étalon blanc et

" S'attache au col troué par ses ongles de fer
Et plonge son bec courbe au fond des yeux qu'il crève "
(T. 55).

On peut comparer ces tableaux à ceux de Barye : " Le Tigre dévorant un crocodile," " Le Jaguar," et " Combat d'ours." Le poète et le sculpteur semblent comprendre les animaux comme des naturalistes, et peut-être mieux encore, car au lieu de les voir en spectateurs intéressés ils semblent vivre de leur vie et nous les présentent comme s'ils avaient véritablement le don de s'incarner en eux.

Ses descriptions d'autres animaux sont aussi justes et aussi finement observées ; il sait décrire les reptiles et les oiseaux aussi bien que les quadrupèdes ; voyez le portrait du python dans " L'Aboma " :

" Mais sur l'îlot moussu que la rosée imbibe,
Par les vagues rumeurs troublé dans son sommeil,

Se déroule, haussant sa spirale au soleil,
Le vieux roi des pythons, l'Aboma caraïbe."

" La mâle torsion de ses muscles d'acier
Soutient le col superbe et la tête squameuse ;
Sa queue en longs frissons fouette l'onde écumeuse ;
Il se dresse du haut de son orgueil princier " (T. 103).

" Armuré de topaze et casqué d'émeraude,
Comme une idole antique immobile en ses nœuds,
Tel, baigné de lumière, il rêve, dédaigneux
Et splendide, et dardant sa prunelle qui rôde " (T. 104).

Comme dans le portrait du tigre, tout se trouve réuni dans le seul cadre : le milieu, l'attitude et le sentiment.

Quelles admirables études que celles de l'albatros (T. 74), du condor (B. 193), et du colibri (B. 221) ! Le condor, ce vaste oiseau, du haut d'une cime des Andes, regarde l'océan et contemple la nuit qui tombe sur les pampas et roule de piton en piton :

" Lui, comme un spectre, seul, au front du pic altier,
Baigné d'une lumière qui saigne sur la neige,
Il attend cette mer sinistre qui l'assiège " (B. 194).

Le morceau est un chef-d'œuvre d'imagination et il en est de même du poème de " L'Albatros " (T. 74) où, après une introduction magnifique, dans laquelle se mêlent toutes les forces de la nature, l'oiseau s'avance ; la fierté de combattre, la joie de vaincre semblent palpiter jusque dans le battement de ses ailes.

La finesse d'observation, la richesse de coloris, le bonheur d'expression, et surtout cette puissance de sympathie pour toutes les manifestations de la vie animale, qui était le propre de Leconte de Lisle, suffisent à le rendre de beaucoup supérieur à Victor Hugo.

F.

'De l'herbe, c'est toujours de l'herbe, disait Johnson à son fidèle Boswell, nous en avons assez vu; retournons à Fleet Street.' L'amour de la vraie nature, de la nature naturelle, si l'on peut dire, ne se rencontre que rarement dans les littératures françaises et anglaises avant Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et les Lakistes. Cette nouvelle révélation de beautés jusqu'alors ignorées se précise et s'affine à mesure que se développent les études scientifiques. La nature chez Leconte de Lisle, chez Thoreau[1], chez Jefferies[2], et tant d'autres modernes, n'est déjà plus celle de Rousseau ou de Chateaubriand. A mesure que la conscience humaine s'enrichit et s'élargit, l'univers étend ses bornes et se présente aux yeux de l'homme, son interprète, plus varié, plus riche et plus grandiose. La vie y devient plus intense, plus mystérieuse encore, mais toujours plus belle et toujours plus féconde. L'herbe, qui n'était que de l'herbe pour le docteur Johnson, est devenue tout un monde, qui pourrait fournir matière à toute une philosophie, à toute une religion. Quelles révélations ne manquerait pas d'apporter sur l'évolution du sens de la beauté dans la Nature une étude sur le style descriptif au XIXième siècle! Dans une telle étude l'œuvre de Leconte de Lisle aurait une large place, car en lui le penseur et le savant inspirèrent et guidèrent l'artiste.

La nature dont il fut l'interprète n'est plus une nature de fantaisie, un décor généralement banal et faux, un fond nécessaire à des tableaux dont des êtres humains doivent occuper et remplir le premier plan. Les descriptions de Leconte de Lisle font ressortir non seulement la Beauté de la Nature, mais aussi sa vie, et non seulement la vie, mais aussi son âme même. Sous la couleur, la forme et le mouvement il y a toujours la pensée, 'la pensée qui prononce les paroles que l'immense nature balbutie.' C'est aussi, comme nous l'avons déjà dit, la nature plus riche encore, plus belle et plus généreuse que celle qui charma son enfance; c'est celle où il voudrait que l'homme libre allât chaque jour retremper

[1] Thoreau, "Walden," "The Maine Woods," "Poems of Nature."
[2] Jefferies, "Life of the Fields."

ses forces ; une nature idéale de paix et d'harmonie. Il eut en la peignant l'enthousiasme nécessaire pour faire œuvre d'artiste :

" Je suis l'homme du calme et des visions chastes —
L'air du ciel gonfle mes poumons.
Dans un repli des mers éclatantes et vastes
Dieu m'a fait naître au flanc des monts." [1]

Ses paysages ne seront donc pas une copie impressionniste de la nature, mais plutôt une interprétation de tous ses aspects, de toutes ses émotions même. Les ondes frissonnent d'angoisse, les bois tressaillent de peine, les éléphants rêvent de leur forêt natale, etc. Cette interprétation, ne fût-elle même que suggérée, déterminera le choix et le groupement des détails, leur mise en relief, leur expression propre ; ce n'est pas la vision d'un instant, d'un mouvement de lumière ou de vie qu'il reproduit comme l'eussent fait Turner, Millet et Corot ; c'est surtout la grandeur calme, sereine, éternelle de la nature qu'il s'attache à rendre, et c'est cette conception d'éternelle beauté qui détermine chez lui le choix des sujets et sa technique. Voyez par exemple comme il fait ressortir par une savante accumulation d'images gracieuses le charme, la douceur de l'amour, de cet amour humain qui, comme l'amour de la beauté, nous transporte dans l'enchantement du rêve :

" Dans le ciel clair, rayé par l'hirondelle alerte,
Le matin qui fleurit comme un divin rosier,
Parfume la feuillée étincelante et verte
Où les nids amoureux, palpitants, l'aile ouverte,
A la cime des bois chantent à plein gosier
Le matin qui fleurit comme un divin rosier
Dans le ciel clair rayé par l'hirondelle alerte."

" En grêles notes d'or, sur les graviers polis,
Les eaux vives, filtrant et pleuvant goutte à goutte,
Caressent du baiser de leur léger roulis
La bruyère et le thym, les glaïeuls et les lys ;
Et le jeune chevreuil, que l'aube éveille, écoute
Les eaux vives filtrant et pleuvant goutte à goutte
En grêles notes d'or sur les graviers polis."

[1] Poésies de jeunesse — Leblond, 422.

"Le long des frais buissons où rit le vent sonore,
Par le sentier qui fuit vers le lointain charmant
Où la molle vapeur bleuit et s'évapore,
Tous deux, sous la lumière humide de l'aurore,
S'en vont entrelacés et passent lentement
Par le sentier qui fuit vers le lointain charmant,
Le long des frais buissons où rit le vent sonore."

"La volupté d'aimer clôt à demi leurs yeux,
Ils ne savent plus rien du vol de l'heure brève,
Le charme et la beauté de la terre et des cieux
Leur rendent éternel l'instant délicieux,
Et, dans l'enchantement de ce rêve d'un rêve,
Ils ne savent plus rien du vol de l'heure brève,
La volupté d'aimer clôt à demi leurs yeux" (T. 18).

Voyez aussi comment, par la simple mais grandiose peinture verbale, il donne en quelques lignes cette impression du silence divin, mieux que ne le feraient plusieurs pages de la prose poétique de Carlyle ou de Maeterlinck :[1]

"L'orbe d'or du soleil tombé des cieux sans bornes
S'enfonce avec lenteur dans l'immobile mer,
Et pour suprême adieu baigne d'un rose éclair
Le givre qui pétille à la cime des mornes."

"En un mélancolique et languissant soupir,
Le vent des hauts, le long des ravins emplis d'ombres,
Agite doucement les tamariniers sombres
Où les oiseaux siffleurs viennent de s'assoupir."

"Parmi les caféiers et les cannes mûries,
Les effluves du sol, comme d'un encensoir,
S'exhalent en mêlant dans le souffle du soir
A l'arome des bois l'odeur des sucreries."

"Une étoile jaillit du bleu noir de la nuit,
Toute vive, et palpite en sa blancheur de perle ;
Puis la mer des soleils et des mondes déferle
Et flambe sur les flots que sa gloire éblouit."

[1] Carlyle, "Past and Present" (On heroes) : Maeterlinck, "Sagesse et Destinée" (voir aussi O'Shaughnessy, "Silences").

"Et l'âme, qui contemple, et soi-même s'oublie
Dans la splendide paix du silence divin,
Sans regrets ni désirs, sachant que tout est vain,
En un rêve éternel s'abîme ensevelie" (T. 61 et 62).

On serait tenté de tout citer, car c'est surtout dans ses descriptions de la nature que Leconte de Lisle a suggéré par 'l'image spiritualisée' toutes les sublimes beautés du rêve dont son âme contemplative avait l'intuition. Ce sont les charmes de l'oubli dans "Si l'Aurore" (T. 82); la paix impassible des morts dans "L'Illusion suprême" (T. 36), "Le Manchy" (B. 190); ce sont les premiers charmes troublants de l'amour dans "Sous l'épais Sycomore" (T. 42), "Les Roses d'Ispahan" (T. 48), et "Le frais matin dorait" (T. 143); c'est la beauté impassible de la nature dans "La Fontaine aux lianes" (B. 166) et dans "Un Coucher de soleil" (B. 195); mais c'est aussi dans "La Ravine Saint-Gilles" (B. 174) sa force "sans ivresse et sans emportement", symbole de cette sublime indifférence, espérance éternelle de ce néant qui est le terme de la vie humaine selon la philosophie du Bhagavat Gita et des mystiques de tous temps et de tous pays. C'est encore cette profonde nuit où tout doit redescendre, dans "La Forêt vierge" (B. 186), et c'est aussi l'éternel réveil et l'éternel bonheur dans "Le Piton des neiges" (D. 74) et dans "Nox" (A. 294); car il semble que cette philosophie profonde, hautaine et impassible, ait les aspects les plus contradictoires, mais en apparence seulement, de ces antiques et primitives religions hindoues et grecques dont il s'inspira; la religion des Upanishads, des mystères d'Éleusis, la religion de Platon, de Berkeley, de Spinoza, de Hegel et de Schopenhauer, la religion de l'intuition, de la contemplation, du rêve, et que Leconte de Lisle nous révèle comme Religion de la Beauté. Mais cette révélation est ésotérique; elle reste voilée sous l'accumulation savante des images. Elle ne saurait séduire une foule ignorante et profane, et c'eût été sans doute le reproche qu'il eût fait à Whitman et à Tolstoï de vouloir trop l'éducation en masse du peuple :

"Fuis toujours l'œil impur et la main du profane,
Lumière de l'âme, ô Beauté !" (A. 141).

On nous pardonnera d'insister encore sur ce caractère essentiel de l'œuvre du poète, mais à notre avis on ne saurait comprendre sans cela toute la force et toute la beauté de ses tableaux, toute la richesse et la perfection de sa technique. On ne pourrait que perdre tout ce qu'il y a de vie et de vérité dans ses descriptions de la nature si l'on ne s'attachait à les étudier qu'en tant que paysages. Ne disons cependant pas qu'on ne pourrait le faire sans profit et sans charme. Toute œuvre, si elle est vraiment belle, ne saurait manquer de provoquer l'étonnement et l'admiration, la pensée créatrice qui la conçut demeurât-elle à jamais un mystère.

Si l'on écarte de son œuvre tout ce qu'elle contient de pensée profonde et originale, il reste assez de tableaux pour faire au poète une réputation impérissable d'artiste, car il a tout essayé avec la même maîtrise, et le même succès ; couchers et levers de soleil et de lune ; marines, forêts, effets des nuages, rafales, vents, tempêtes, scènes bucoliques et agrestes, paysages exotiques et, surtout, ces délicieux moments dans la vie de la nature : le silence, le recueillement, la douceur du soir, l'harmonieux crépuscule, la nuit sereine et constellée :

" Sur la pente des monts, les brises apaisées
Inclinent au sommeil les arbres onduleux ;
L'oiseau silencieux s'endort dans les rosées,
Et l'étoile a doré l'écume des flots bleus."

" Au contour des ravins, sur les hauteurs sauvages,
Une molle vapeur efface les chemins ;
La lune tristement baigne les noirs feuillages ;
L'oreille n'entend plus les murmures humains."

" Mais sur le sable au loin chante la mer divine,
Et des hautes forêts gémit la grande voix,
Et l'air sonore, aux cieux que la nuit illumine,
Porte le chant des mers et le soupir des bois " (A. 294).

Les monts, la brise, les arbres, l'oiseau, l'étoile, le ravin, la vapeur, la lune, le sable, la mer, la forêt, l'air, et ce serait tout pour Johnson, tout ce que l'on peut voir presque tous les soirs de sa vie, tout ce que les hommes ont vu dans tous les

temps et dans tous les pays ; et cependant, quelles indicibles beautés ce simple et digne tableau ne suggère-t-il pas, et comme l'on comprend cet élan de reconnaissance du poète pour cette nature si harmonieuse qui lui enseigna le calme et la résignation :

"Montez, saintes rumeurs, paroles surhumaines,
Entretien lent et doux de la terre et du ciel !
Montez, et demandez aux étoiles sereines
S'il est pour les atteindre un chemin éternel."

"O mers, ô bois songeurs, voix pieuses du monde,
Vous m'avez répondu durant mes jours mauvais ;
Vous avez apaisé ma tristesse inféconde,
Et dans mon cœur aussi vous chantez à jamais !"
(A. 295) ;

et surtout dans "L'Apollônide", où, dans un lyrisme parfait, trempé de l'écho de mélancolie, le poète chante :

"A travers la nue infinie
Et la fuite sans fin des temps,
Le chœur des astres éclatants
Se soumet à notre harmonie.
Tout n'est qu'un écho de nos voix :
L'oiseau qui chante dans les bois,
La mer qui gémit et qui gronde,
Le long murmure des vivants
Et la foudre immense et les vents,
Car nous sommes l'âme du monde !" (D. 157).

On pourrait encore insister à propos de ses paysages, sur toutes ses qualités d'artiste ; sur cet emploi si remarquable des ressources de la langue et du style dont nous avons déjà parlé, à propos de sa palette, de ses tableaux, de ses portraits et de ses animaux. Nous ne pouvons que noter la même perfection, la même maîtrise du poète dont la sympathie s'étend également à tous les sujets qu'il traite. Il fut poète-paysagiste plus encore que portraitiste ou animalier, c'est qu'en effet il pouvait y être plus impersonnel, plus contemplateur, plus détaché de toute préoccupation humaine, et c'est dans ces descriptions de la nature que nous pénétrons le

mieux le fond même de son caractère. Les belles paroles de Bulwer-Lytton dans "Zanoni" ne s'appliquent à personne mieux qu'au poète français : "De l'art ! ne profanez pas ainsi ce mot glorieux ! Ce que la nature est pour Dieu, l'art doit l'être pour l'homme ; une création sublime, bienfaisante, féconde, inspirée ! "... "Et vous, qui voudriez être artiste, cet art, dont vous voudriez hâter le progrès, n'a-t-il pas sa magie ? Ne devez-vous pas, après une longue étude du Beau dans le passé, saisir la forme nouvelle et idéale du Beau dans l'avenir ? Ne voyez-vous point pour le poète comme pour le peintre que le grand art recherche le Vrai et abhorre le Réel ? Qu'il faut s'emparer de la Nature en maître et non la suivre en esclave ! "... "L'art vraiment noble et grand n'a-t-il pas pour domaine l'Avenir et le Passé ? Qu'est-ce donc que la peinture sinon la représentation substantielle de l'ensemble ? Êtes-vous mécontent de ce monde ? Ce monde ne fut jamais fait pour le génie qui doit, pour exister, s'en créer un autre. On échappe par deux issues aux petites passions et aux calamités de la terre : L'Art et la Science ; mais l'art est plus divin que la science ; la science fait des découvertes ; l'art crée. L'astronomie qui compte les étoiles ne peut ajouter un atome à l'univers ; d'un atome, le poète peut faire sortir un univers. Le chimiste avec ses substances peut guérir les infirmités du corps humain ; le peintre, le sculpteur, le poète, peuvent donner à des corps divinisés une éternelle jeunesse que la maladie ne peut ravager ni les siècles flétrir."[1]

[1] Bulwer-Lytton, "Zanoni" (pages 120-123).

CHAPITRE VI

"Le Conteur"...
Beauté de la Forme :
Ordonnance du Récit.

C'est un travers commun à bien des critiques anglais de prétendre et de déplorer que le conte et la nouvelle ne puissent prendre racine dans leur littérature. Ils ne citent Kipling et Wells que comme des exceptions qui confirment la règle, et ils sont bien près de croire, au contraire, que tout Français est né conteur. Peut-être tomberons-nous dans ce défaut de généralisation trop facile en attribuant la faiblesse du théâtre anglais à cette infériorité notoire en ce qui concerne l'art de mettre les faits en lumière, de bâtir dramatiquement un récit, art où il nous semble que les écrivains français excellent.

Leconte de Lisle, dans sa jeunesse, raffola du théâtre, et cela au temps même où le Drame était presque toute la littérature. Il négligea la Faculté de Droit au point de perdre le bénéfice de ses inscriptions : " Je suis toujours aussi fou du théâtre, écrit-il à un ami, et cela ne va qu'en augmentant."[1] Ajoutez à cela la lecture des romans de Dumas et de Scott et l'on aura déjà quelques matériaux pour déterminer comment il acquit cette maîtrise de la beauté dramatique, de la forme et de l'ordonnance des détails, qui, ajoutée à tant d'autres qualités que nous avons déjà signalées, est une des premières qualités du poète.

Faut-il parler de ses études de droit ? Ce que Taine dit de Macaulay ne pourrait guère s'appliquer à Leconte de Lisle.[2] Celui-ci ne fut pas un historien-avocat, mais un historien-poète, et, si dans ses écrits en prose nous pourrions assez facilement trouver la trace de ces habitudes d'ordre, de cette clarté, de cette conduite méthodique des faits et des détails que donne la connaissance du droit, ce genre d'examen devient plus difficile, pour un étranger surtout, en ce qui concerne ses

[1] Lettre à un ami (citée par Leblond, p. 79).

[2] " Il (Macaulay) possède si bien toutes les puissances oratoires, il accumule et ordonne tant de faits, il les tient dans sa main si serrés, il les manie avec tant d'aisance et de vigueur, qu'il réussit à recomposer la trame entière et suivie de l'histoire sans en omettre un fil et sans en séparer les fils." Taine : " Histoire de la Littérature anglaise " (tome v, page 204).



récits poétiques, plus difficile par exemple que pour Molière et pour Balzac ; car le poète ne vécut que le moins possible la vie de son temps, et la chicane et la procédure n'avaient point de place dans le monde primitif ou idéal qu'il se plut à dépeindre.

Quoi qu'il en soit, il a su mêler dans ses récits, à la précision de ses descriptions, une facilité élégante jointe à un vif sentiment des proportions et de l'harmonie. Dans ses poèmes, le récit est toujours simple, direct, coulant ; et le ton toujours en harmonie avec le sujet. Ainsi quand il chante "Hypatie" (A. 65) et 'Orphée' (A. 184), son style est d'une ampleur et d'un mouvement majestueux ; c'est grâce au charme de l'expression que les thèmes séduisants des "Elfes" (B. 100) et de "Christine" (B. 103) hantent si puissamment l'imagination du lecteur. Suivant les habitudes des narrateurs bibliques, le poète a mis "Qaïn" (B. 1) et "La Vigne de Naboth" (B. 22) presque tout entier au style direct ; les caractères de ces récits étant orientaux, Leconte de Lisle les a fait s'exprimer par images et comparaisons. Dans "Fultus Hyacintho" (A. 266), "Nox" (A. 294), "Épiphanie" (T. 66), "Khirôn" (A. 184), la pétrification de Niobé (A. 158 et 159) et dans tant d'autres, le récit se déroule ample, sonore et majestueux. Certains ont la légèreté de l'air : "Études latines" (A. 248), "Médailles antiques" (A. 225), etc. ; tels autres sont travaillés comme de la dentelle ou ciselés et ajourés comme certains clochers de cathédrales gothiques : "Le Vase" (A. 172), "Le Portrait" (A. 168), le palais d'Amphiôn (Niobé, A. 145), et "Les Clairs de lune, III" (B. 181). Partout on rencontre des paysages tantôt d'un charme grandiose, tantôt d'une grâce légère.

L'ordonnance du récit ne le cède en rien à la beauté de la forme. Sans apparence d'effort ou de recherche, tous les détails se suivent, s'enchaînent, se développent et se complètent, pour produire un ensemble harmonieux. Dans "Hèraklès au Taureau" (A. 182), par exemple, voyez le coucher du soleil, le retour des brebis, des vaches, des trois cents taureaux aux larges cuisses, puis des deux cents au poil rouge, ensuite des douze parfaitement blancs, et enfin du

chef, l'orgueil de l'étable. Cette richesse de détails prépare et sert à mettre en pleine lumière la lutte entre le héros et la bête, ainsi qu'à glorifier la victoire de l'homme. De même dans "Nurmahal" (B. 136) et "Djihan-Arâ" (B. 145), avec quelle habileté le poète a su introduire le leit-motif; toutes les gloires du riche Orient sont dépeintes dans les douze premières strophes de "Nurmahal", ainsi le désespoir de Djihan-Guîr n'en apparaît que plus frappant; et les fêtes et les splendeurs qui annoncent la naissance de Djihan-Arâ servent à accentuer le contraste avec la fin du poème. Dans un autre morceau d'un genre tout différent, le poète a suivi le même plan : les douze premiers vers de "L'Albatros" (T. 74) sont consacrés à une description de la mer et de sa puissance, qui fera ressortir avec plus de force la puissance de l'oiseau lorsqu'il sortira vainqueur du combat.

Analysons deux poèmes de facture et d'intérêt différents : bien que courte la chanson des "Elfes" (B. 100) est un chef-d'œuvre. La puissance dramatique du récit s'accompagne et se renforce de l'âpre musique des grands bois. Aucune morale n'en découle, aucune analyse psychologique n'y est tentée. Cette résurrection pénétrante de l'esprit du moyen âge produit une impression de mystère grâce à la simplicité du développement, à la cadence lente et grave, aux tragiques évocations. La vigoureuse esquisse par où débute "La Tête du Comte" (B. 285) est brossée de main de maître. On y voit la salle des chevaliers d'un vieux château espagnol, dont les murs sont tapissés de cottes de mailles, de pavois, de cimiers bosselés, brisés, fendus dans mainte bataille. Autour de la grande salle les écuyers, les échansons, les pages regardent, debout, silencieux et mornes, le vieux chevalier accablé de douleur, qui pleure son honneur flétri. Son ennemi l'a insulté et il est trop vieux pour laver dans le sang l'injure qu'il a reçue. Le silence de la vaste salle n'est troublé que par les sanglots amers du vieillard, et le pétillement des torches résineuses. Tout à coup la porte s'ouvre et son fils apparaît tenant par les cheveux la tête de l'insulteur. Le vieux guerrier se relève, rayonnant; il presse sur son cœur le vengeur de sa race; puis tous deux se mettent à table, graves et satisfaits :

"En regardant saigner la Tête lamentable." (B. 288.)

Aucune histoire du moyen âge ne saurait mieux peindre ce tragique mélange de sauvagerie brutale et d'honneur pointilleux, sublime dans son atrocité. Et certes, ici, encore l'arrangement habile des détails et la perfection de la forme font l'attrait principal du poème.

Remarquons encore la souplesse des vingt-quatre vers de "Khirôn" (A. 208 et 209) dans le récit du combat entre les géants et les dieux.[1] Le mouvement procède par heurts, bonds, soubresauts, chocs ; s'attarde, s'arrête et reprend brusquement. Et, par son allure haletante, saccadée, en une suite de traits où sont accumulés et variés les artifices du plus admirable métier, il fait, comme André Chénier, dans son récit du combat entre les Lapithes et les Centaures,[2] percevoir du même coup à l'œil, à l'oreille et à l'esprit, tout le désordre furieux de cette héroïque mêlée. Il en est de même, d'ailleurs, de tous les poèmes dramatiques de Leconte de Lisle, "La Mort de Sigurd" (B. 96), "Le Jugement de Komor" (B. 107), "Hiéronymus" (T. 85), "Le Corbeau" (B. 262), où il a reproduit la rapidité, la vivacité, la vigueur, l'intensité, le choc, la surprise de l'action même. Dans ses pièces de longue haleine : "Les Érinnyes" (T. 171), "Hélène" (A. 81), "L'Apollônide" (D. 89), même souci de la perfection rare et de la concision. Les caractères y sont réels et la description des accessoires extérieurs y est vive et exacte sans être recherchée.

L'éclat et la pureté de la diction qui sont les caractères distinctifs de son œuvre sont dues aussi, comme nous ne saurions trop le répéter, à l'étude qu'il fit toute sa vie des classiques de l'antiquité. Cette profonde connaissance parfaite des auteurs grecs détermina la pureté et la justesse de sa langue. Ses traductions dans lesquelles il combine la force et la grâce du style original, l'habileté infaillible dans le choix du mot juste, le tour de phrase précis, qui donne si bien l'idée du monde antique, ont contribué largement à donner un cachet de haute distinction à son œuvre.

[1] "Alors du Pélion soudain ..." "Goûtent d'un long repos..." etc.

[2] "Enfin l'Ossa, l'Olympe et les bois de Pénée..........à...."
"Et les vases brisés, et l'injure, et les cris."
Chénier : "L'Aveugle," tome i.

CHAPITRE VII

"Le Musicien :"

Sons et harmonies : Qualité de sa musique :

Adaptation des sonorités aux sens et des cadences aux images :

Son instrument : Son doigté.

A.

Alphonse Daudet a écrit quelque part que Leconte de Lisle n'aimait pas la musique.[1] Il serait intéressant de savoir comment l'auteur de " Nabab " en arrive à hasarder cette remarque qui s'applique si peu à celui des poètes français dont l'œuvre est le plus essentiellement musicale. Il serait plus intéressant encore de consulter sur ce sujet ceux des compositeurs modernes qui ont fait une adaptation musicale pour un certain nombre de ses poèmes. Comment un poète pourrait-il être musicien dans ses vers sans aimer la musique, sans avoir l'instinct de l'harmonie de quelque nature qu'elle soit? Il importe peu de savoir s'il connut l'œuvre musicale de ses contemporains, s'il préféra le piano au clavecin dont son père lui recommandait l'étude, ou à tout autre instrument. On peut être un excellent musicien et un fort mauvais poète, on peut même avoir un sens musical critique très développé et n'être pas capable de composer deux vers harmonieux. Mais il ne semble guère possible que le vrai poète n'aime pas la musique, et Leconte de Lisle n'est pas un de ces rares écrivains dont nous ne pouvons analyser complètement le développement du génie, faute de renseignements sur leur enfance et leur jeunesse.

Leconte de Lisle aima la musique et surtout celle qui devait avoir sur sa technique une influence prépondérante sinon essentielle. N'est-ce pas M. Spronck qui dans son article sur Leconte de Lisle dans son œuvre " Artistes littéraires " l'a accusé d'être " un faiseur de romances prétentieuses et sentimentales "?[2] Sans doute on peut admettre que certains de ses poèmes, " Le Cœur de Hialmar " (B. 77), les " Chansons écossaises " (A. 296 et seq.), " Les Elfes " (B. 100), " Christine " (B. 103) et tant d'autres se prêtent particulièrement à l'accompagnement musical. Mais Massenet, Fauré

[1] Leblond, p. 33.
[2] Extrait cité par Leblond, p. 34, et par Brunetière.

et bien d'autres ont mis en musique " Les Érinnyes " (T. 171), " La Tête de Kenwarc'h " (T. 15), le chœur d' " Hélène " (A. 81), la " Prière védique " (A. 4), " Lydia " (A. 260), " Nell " (A. 298), " L'Apollônide " (D. 89), " Les Roses d'Ispahan " (T. 48), dont nous ne voyons pas très bien les rapports avec la ' romance prétentieuse '.

Le genre de musique pour lequel Leconte de Lisle eut un véritable enthousiasme fut la musique de la nature et surtout celle de la voix humaine ; et c'est là, qu'il conviendrait de chercher le secret de l'harmonie de ses vers. Dans ses poèmes de jeunesse il ne cesse de célébrer " le charme infini de la voix féminine, source intarissable et familière des plus esthétiques sensations ".[1] Avec quel amour il insiste sur la voix de ses héros et de ses héroïnes ; elle ressemble à la chanson des oiseaux, au bourdonnement des abeilles, au bruit clair des sources, aux murmures des arbres ; les voix sont pleines de caresses, tendres, pures, fraîches, naïves, comme tous ces sons, tous ces bruits qui font le charme de l'atmosphère musicale des tropiques.

" Sa voix a des accents
Qui viennent tous à moi, qui coulent dans ma vie
Ruisselants de parfum, de charme et d'harmonie,
Tant ils sont délirants."[2]

Le charme de la voix humaine dans une nature harmonieuse donne une grâce pénétrante à la plupart de ses poèmes :

" Mais pour te ranimer, ô nature muette,
Il suffit d'une voix qui chante dans les blés ! "

(Les Bucoliastes, A. 236.)

Voyez comme il fait vibrer sous les grands tamariniers les échos doux et voluptueux de la voix de Nurmahal, la blanche persane :

" Mais voici que, du sein des massifs pleins d'arome
Et de l'ombre où déjà le regard plonge en vain,
Une voix de cristal monte de dôme en dôme
Comme un chant des hûris du Chamelier divin."

[1] Leblond, p. 32.
[2] " Poésie de Jeunesse," citée par Leblond, p. 33 (" Sa Voix ").

“ Jeune, éclatante et pure, elle emplit l’air nocturne,
Elle coule à flots d’or, retombe et s’amollit,
Comme l’eau des bassins qui, jaillissant de l’urne,
Grandit, plane, et s’égrène en perles dans son lit.”
(Nurmahal, B. 139.)

Orphée fait vibrer les cordes de sa harpe :

“ Sous ses doigts surhumains les cordes ont frémi
Et s’emplissent d’un souffle en leur sein endormi,
Souffle immense, pareil aux plaintes magnanimes
De la mer murmurante aux sonores abîmes.
Tel, le faible instrument gémit sous ses grands doigts,
Et roule en chants divins pour la première fois !
Un Dieu du grand Aède élargit la poitrine ;
D’une ardente lueur son regard s’illumine...
Il va chanter, il chante ! Et l’Olympe charmé
S’abaisse de plaisir sur le mont enflammé !
Kybèle aux épis d’or, sereine, inépuisable,
Des grèves où les flots expirent sur le sable
Jusqu’aux âpres sommets où dorment les hivers,
D’allégresse a senti tressaillir ses flancs verts !
L’étalon hennissant de volupté palpite ;
De son nid tout sanglant l’aigle se précipite ;
Le lion étonné, battant ses flancs velus,
S’élance du repaire en bonds irrésolus ;
Et les timides cerfs et les biches agiles,
Les Dryades perçant les écorces fragiles,
Les Satires guetteurs des Nymphes au sein nu,
Tous se sentent poussés par un souffle inconnu ;
Et vers l’antre, où la lyre en chantant les rassemble,
Des plaines et des monts ils accourent ensemble ! ”
(Khirôn, A. 215.)

C’est cette compréhension profonde du charme musical de la parole qui explique à notre avis l’harmonieuse beauté de ses vers ; elle explique aussi pourquoi il chanta pour l’oreille plutôt qu’il n’écrivit pour les yeux. “Quand il récitait ses propres vers, dit Verlaine, une haute émotion faisait vibrer tout son être superbe, et allait frapper ses auditeurs d’une sympathie irrésistible.”[1]

[1] “Le Journal” du 18 juillet 1894.



A l'origine, d'ailleurs, la poésie et la musique allaient de compagnie. Les troubadours, les bardes chantaient ou psalmodaient leurs vers en s'accompagnant de la harpe, de la viole, ou de quelque autre instrument. Peut-être les deux arts se sont-ils de nos jours trop perfectionnés pour s'unir, mais du moins avons-nous le droit de demander au poète le don de l'expression musicale susceptible de donner aux mots un pouvoir d'évocation, égal à celui des sons harmonieux sur l'oreille.

Leconte de Lisle mérite en ceci le titre de vrai poète ; ses mots sont aussi sonores qu'étincelants, ses vers sont aussi harmonieux pour l'oreille que pour l'œil ; ils sont beaux et mélodieux. On y retrouve les larges sons qu'il entendit dans son enfance, les symphonies de la forêt et de la mer. On y retrouve aussi l'harmonie des temps primitifs, les sons de la harpe, de la lyre dont s'accompagnaient les poètes antiques. Ses refrains de " La Tête de Kenwarc'h " (T. 15), de " Jane " (A. 296), de " Nanny " (A. 297), d' " Annie " (A. 301), ont les sons plaintifs, sombres et monotones des chants nationaux celtiques. La mesure et le mouvement des " Larmes de l'Ours " (B. 79), de " L'Épée d'Angantyr " (B. 73), avec leurs adagios mélancoliques attendriraient un Norvégien, un Suédois, ou un Finnois autant que ces antiques sagas, dont il a reproduit la morne mais virile tristesse. La musique captivante de ses poèmes orientaux : " La Vérandah " (B. 134), " Le Sommeil de Leïlah " (B. 162), intensifie l'effet produit par les couleurs riches et étincelantes, elle palpite, vibre, ensorcelle, en des mots riches de sonorité bruyante ou de voluptueuse langueur, qui donnent au plus haut point l'impression de la beauté, du mystère, de l'harmonie divine. Et dans sa peinture du manoir de Komor [1] attaqué par les rafales et les pluies d'hiver Leconte de Lisle obtient des effets de symphonie dont on pouvait croire la parole incapable. Le vers murmure, s'enfle, gronde, rugit comme un orchestre. On entend à travers les rimes le sifflement du vent, le crépitement de la pluie, le gémissement des arbres au front énorme des tours, le sourd mugissement de la forêt ténébreuse qui entoure le vieux château. Il en est de même de la tempête qui se lève contre l'île de Mona [2] : la mer en furie vomit, jette

[1] " Le Jugement de Komor " (B. 107).
[2] " Le Massacre de Mona " (B. 113).

son écume aux cieux, le vent fait un fracas qu'on entend dans les vers qui sont merveilleusement aptes à reproduire toute la cacophonie des tempêtes.

Entendons aussi sa symphonie des "Éléphants" (B. 183) qui s'ouvre et se termine par le silence ; tandis qu'au milieu le passage des lourds animaux s'approche, s'enfle, éclate, s'éloigne et s'éteint comme le passage d'un cortège exécuté par un habile organiste. Dans ce morceau on pense trouver réunies toutes les ressources de la composition musicale. Et enfin, lorsqu'il est devenu un apôtre du nihilisme final et suprême, ses hymnes lugubres se déroulent lentement, horriblement tristes.[1]

B.

Mais la mélodie de l'expression est surtout le résultat d'une laborieuse culture. Par ses études des classiques grecs et des poètes français, autant que par son sens inné de l'harmonie des mots, il acquit une rare maîtrise de la langue et une connaissance profonde des thèmes musicaux auxquels elle se prête le mieux dans le domaine poétique. Il sait exactement quel effet il désire, et avec un doigté remarquable de perfection et de brio il fait entrer dans ses morceaux toutes les notes que peut lui fournir son instrument : les rythmes, l'allitération, les captivantes assonances, la musique des mots ; et comme le musicien ne se sépare jamais du peintre, il joint par les épithètes descriptives et les splendides images la beauté à l'harmonie. L'œuvre de Leconte de Lisle pourrait se comparer à un de ces temples antiques, fiers, élégants et purs, où les lignes gracieuses et symétriques ne révèlent leurs beautés qu'aux artistes et aux savants. Sous les voûtes de ce temple roule en cadences majestueuses la musique savante d'un orgue qui pourrait reproduire l'effet distinct de toute une variété d'instruments antiques, modernes ou exotiques, et qui accompagneraient les chants de toutes les races, donnant ainsi l'impression d'un concert de toutes les grandes voix naturelles. L'œuvre de Victor Hugo, au contraire, ressemblerait à une cathédrale gothique où le regard se perd dans l'obscurité des hautes voûtes où s'entrelacent d'innombrables lignes gra-

[1] "Fiat nox" (B. 237), "Le Vent froid de la nuit" (B. 245).

cieuses, délicates, de toutes formes et de toutes nuances, où tout est hauteur, espace, lumière ou ombre, et où retentirait une musique parfois puissante comme le grondement du tonnerre et parfois douce comme une symphonie céleste.

C.

Nous avons noté que la langue de Leconte de Lisle est ferme et précise ; mais partout il y a une harmonie puissante et la beauté du vers est due plutôt à la variété de la musique qu'à la diversité de la structure même ; son vers n'est pas seulement une combinaison de mots suivant un certain ordre, c'est un chant.

Leconte de Lisle traitait les mots comme un musicien les notes ; il n'en avait pas toujours besoin pour le développement logique de son récit, mais ils sont si jolis, si harmonieux, et la symphonie qu'il produit est d'un effet si séduisant ! Pensons à ces mots ordinaires qu'il a tant aimés et dont il s'est si souvent servi : "flot," "radieux," "ivre," "sonore," "avenir," "épuiser," "immobile," "rêveur," "feuillage," "soupir," etc., etc. ; rappelons-nous combien il aimait les sons amples des longs mots lourds et majestueux : "inénarrable," "magnanime," "majestueusement," "inexprimable," "resplendissant," "contemplateur," "gazouillement," "tumultueuse," "mélodieuse," etc., etc. Ses mots savants et barbares aussi sont très harmonieux, car c'est grâce à son sentiment de la beauté des mots qu'il les aime riches, brillants et rares : "radjahs," "cantharide," "açoka," "ara," "pippala," "kokila," "çantal," "naja," "çurma," "amphore," "hûka," "hûri," "gaze," "doûm," "hélichryse," "hinné," etc., etc. Jetons un coup d'œil sur la liste des noms de ses héros, etc., et nous trouverons que pour la plupart ils sont retentissants, pleins de voyelles sonores, "o," "a," ou du "l" coulant : "Sûryâ," "Hâri," "Bhagavat," "Mâyâ," "Kinnaras," "Kailaça," "Himavat," "Çudra," "Apsara," "Viçvamitra," "Ullranda," "Yadjour," "Thyoné," "Agavé," "Leïlah," "Ayscha," "Yama," "Bérénice" ('au doux nom'), "Djihan-Arâ" ('nom si doux'), etc. Ces noms si doux ou si tristes évoquent sur-le-champ l'histoire ou touchante, ou tragique, ou heureuse des personnages qu'ils représentent. Quelle

harmonie dans les noms des animaux ; mots qu'il aime à répéter : "python," "gazelles," "léopards" ; ses oiseaux : "colibri," "sénégalis," "bengalis," etc., etc. "Cavale" il trouve plus poétique que "jument", "col" que "cou", "fortune" que "sort", "immonde" que "impur", "fleuve" que "rivière", etc., et ce sont des mots dont Leconte de Lisle se sert constamment. Peut-être cette idée de musique explique-t-elle, en partie, pourquoi le poète aime "Zeus" mieux que "Jupiter", "Arès" que "Mars", "Éros" que "Cupidon", "Aphrodita" qu' "Aphrodite",[1] "Lakçmana" que "Lakhsman",[2] "Daçaratha" que "Dasarath",[3] "Kléarista" que "Cléariste",[4] "Kala" que "Kali",[5] "Hékata" que "Hécate"[6]; et les nombreux "à" et "par", prépositions qui se rencontrent si fréquemment dans ses vers : les Brahmanes voudraient s'ensevelir en Bhagavat "comme on plonge *à* la mer",[7] "la poule d'eau nage *au* lac bleu".[8] Viçvamitra dit à Çunacépa pour qu'il s'échappe au sacrifice : "Récite *par* sept fois l'hymne sacré d'Indra"[9]; l'amant de la campagne trouve que

> "rien ne vaut la voix amoureuse et sonore
> D'un taureau de trois ans qui beugle *par* les prés."
> (Les Bucoliastes, A. 236.)

Nul plus que lui n'a aimé la musique des syllabes, leurs mystérieuses harmonies ; l'harmonieux "l" qui donne un son coulant et moelleux ; les "ll" mouillées, les deux "mm", les mots et noms orientaux avec les nombreux "a" ; noms qui sont fiers, triomphants, vibrants ; noms tels que "Hypatie", "Niobé," dont le son même exprime la douceur ou la tristesse qu'ils symbolisent. "Çurma," "Çanta," "Çunacépa," avec le "c" doux ; les mots et les vers avec une abondance de "v" : "vîna," etc. ; et les harmonieux sons "eu" et "au", toutes ces lettres et diphtongues qui donnent

1 "Le Retour d'Adonis" (A. 242).
2 'Lakhsman' (Sir Edwin Arnold), 'Lakshman' (Toru Dutt).
3 'Dasarath' (Sir Edwin Arnold).
4 'Cléariste' (de Hérédia : Les Trophées, L'Esclave).
5 'Kali' (Sir Edwin Arnold).
6 'Hécate' (de Hérédia : Les Trophées, Le Chevrier).
7 "Bhagavat" (A. 10, 11, 13).
8 "Nanny" (A. 298).
9 "Çunacépa" (A. 32).

aux vers une gravité, une ampleur majestueuse, et dans ces mots avec leurs larges et retentissantes harmonies ce poète de délicates mélodies, ce musicien en symphonies, a su faire écho à l'immensité de la mer.

Il y a un si grand nombre de vers et de phrases isolés, qui sont harmonieux par eux-mêmes, et qui fournissent en même temps des exemples saisissants de la modulation des voyelles ou de l'adaptation des sonorités aux sens, que nous nous bornerons à en citer quelques types ; notez combien il aime parler des " yeux bleus ", de " doux yeux longs ", de " bois songeurs ", de l' " immense étendue ", de " mers murmurantes ", des " ondulations majestueuses " ; et ces vers font l'effet d'une véritable musique :

" Entendent murmurer leurs invisibles hôtes." (A. 36.)
" Les tranquilles forêts de silence sont pleines." (A. 112.)
" L'air sonore s'emplit de flamme et d'harmonie." (A. 138.)

S'il est difficile, à cause de leur nombre, de signaler des vers qu'on peut considérer comme des exemples de musique verbale, il est plus difficile pour la même raison de détacher les strophes ou de citer les poèmes entiers où la musique est impeccable. Leconte de Lisle a su choisir les mots dont les sons s'adaptent le mieux au sens, le rythme qui convient le mieux au sujet et à son expression, et enfin, la rime qui ajoute à l'effet harmonieux de l'ensemble. Mais, peut-être, l'exemple suivant aidera à faire ressortir son pouvoir d'évoquer de magnifiques visions et de les renforcer par un accompagnement musical toujours digne d'elles :

" L'air sonore était frais et plein d'odeurs divines.
Les bengalis au bec de pourpre, aux ailes fines,
Et les verts colibris et les perroquets bleus,
Et l'oiseau diamant, flèche au vol merveilleux,
Dans les buissons dorés, sur les figuiers superbes,
Passaient, sifflaient, chantaient. Au sein des grandes herbes
Un murmure joyeux s'exhalait des halliers ;
Autour du miel des fleurs, les essaims familiers,
Délaissant les vieux troncs aux ruches pacifiques,
S'empressaient ; et partout, sous les cieux magnifiques,

Avec l'arome vif et pénétrant des bois,
Montait un chant immense et paisible à la fois.
Sur son cœur enivré pressant sa bien-aimée,
Réchauffant de baisers sa lèvre parfumée,
Çunacépa sentait, en un rêve enchanté,
Déborder le torrent de sa félicité !
Et Çanta l'enchaînait d'une invincible étreinte !
Et rien n'interrompait, durant cette heure sainte
Où le temps n'a plus d'aile, où la vie est un jour,
Le silence divin et les pleurs de l'amour."

(Çunacépa, A. 54 et 55.)

Quelle vision de bonheur accompagnée de la musique des voyelles retentissantes ! et comme le mouvement est rapide, léger jusqu'au dernier vers où la voix se ralentit sur les " l ", les voyelles et les " r " voilés ! Il en est de même de la première stance du " Colibri " (B. 221), où un tableau riant et doux se complète de l'effet de voyelles claires qui ajoutent à la délicatesse de l'esquisse. Toutes les poésies intitulées : " Kléarista " (A. 239), " Annie " (A. 301), " La Fille aux cheveux de lin " (A. 299), ont une musique qui leur convient parce que, quand l'idée change, la note change en même temps. " Annie " surtout est remarquable par son rythme et sa passion concentrée.

La musique se fait voluptueuse dans cette strophe d' " Hélène " :

" Le divin Eurotas, ô vierges innocentes,
Invite en soupirant votre douce beauté ;
Il baise vos corps nus de ses eaux frémissantes,
Palpitant comme un cœur qui bat de volupté."

(A. 84.)

Les longues voyelles " i " et " ou " semblent caresser l'oreille ; les " m " et " r ", les " en " et " an " voilées donnent une impression de langueur ; le mouvement est délicieux et l'emploi de " volupté ", " palpitant," " soupirant," achèvent le charme.

" Nurmahal " (B. 136) a une valeur musicale exquise ; tout y est : la mollesse, la langueur, les parfums et les sons

qui s'harmonisent avec l'atmosphère ; les " ou ", " eu," " u," les doux " e " qui palpitent. De même avec " Les Éolides " (A. 262), " Thestylis " (A. 221), " Juin " (A. 290), " Midi " (A. 292), " Nox " (A. 294), " La Ravine Saint-Gilles " (B. 174), " Le Bernica " (B. 205), " Le Manchy " (B. 190), etc. Le ton du " Parfum de Sélènè " (D. 16) est majestueux grâce à ses voyelles claires et lentes ; le mouvement est calme, régulier comme celui de la lune ; et dans " Le Parfum des Néréides " (D. 23) l'effet le plus frappant est la fluidité de l'ensemble ; cette musique des eaux égale celle qui coule dans les strophes et les anti-strophes légères et élégantes de l' " Apollônide " (D. 89).

Tout autre est la musique qui ouvre " Le Massacre de Mona " (B. 113). Là nous avons le fracas de la mer qui se brise contre le granit de la côte, le sifflement du vent le long du rivage, le grondement de la tempête avec ses sanglots, ses voix éperdues, reproduits par les " e " durs, les " r " vibrants, les " s " sifflants et les voyelles nasales. Grâce à la musique du vers on peut entendre le son des knémides, et des lances qui se rompent, les bruits stridents des chars dans les stances qui commencent " Le Soir d'une bataille " (B. 230). On entend le choc du combat, la ruée confuse et sanglante dans :

" Puis ils se sont liés en étreintes féroces,
Le souffle au souffle uni, l'œil de haine chargé.
Le fer d'un sang fiévreux à l'aise s'est gorgé ;
La cervelle a jailli sous la lourdeur des crosses."

(B. 230.)

Puis les bruits se taisent, un silence de mort règne sur la plaine immense ; la nuit tombe lentement sur cette scène d'horreur et de carnage :

" Et par la morne plaine où tourne un vol d'oiseaux
Le ciel d'un soir sinistre estompe au loin leurs masses."

(B. 231.)

D.

Par ces exemples de la musique des mots, des phrases et des passages chez Leconte de Lisle, on voit que le poète a pris plaisir à assonancer ses vers ; le plus souvent, ces assonances sont délicieusement nuancées, de façon à produire une musique vague en complet rapport avec les idées. Comme nous aurons plus tard à parler de l'adaptation des harmonies aux idées, nous nous bornerons à citer quelques vers où les assonances sont frappantes :

"Tournent les *A*ps*a*r*a*s en r*a*pides c*a*dences" (A. 2).
"S*a* f*e*mme *à* p*a*s légers vient poser sur s*a* n*a*tte" (A. 38).
"*A*pais*a* pour j*a*mais nos *â*mes *a*guerries" (A. 206).

Cette voyelle sonore "a" retentit à l'oreille et communique une espèce de vivacité, d'orgueil aux vers.

Une autre voyelle au son éclatant "o" se rencontre fréquemment :

"C*o*mme des troncs pesants fl*o*ttaient les cr*o*c*o*diles" (A. 8)
"Quand l'h*o*mme appr*o*che enfin des s*o*mmets où la vie" (T. 36).
"—Les m*o*n*o*tones jours, c*o*mme une h*o*rrible pluie" (B. 298).

La répétition de ce même son produit une gravité, une dignité qui s'accorde admirablement avec le sujet.

La voyelle sonore "e" entre pour une large part dans les assonances de Leconte de Lisle ; parfois ce son se répète six fois dans un vers :

"Qu*e* n*e* puis-j*e* finir l*e* song*e* d*e* ma vie !" (T. 83).
"N*e* troubl*e* l*e* r*e*pos d*e* tes glorieux jours !" (A. 189).
"Dans l*e* r*e*pos pr*e*mier rentr*ent* d*e* tout*es* parts" (A. 205).
"Et j*e* t*e* donn*e*rai, Richi, t*e* rendant grâces" (A. 40).

Le balancement et l'ampleur de la cinquième strophe de "La Source" sont dus à cette voyelle :

"Et la blanch*e* Naïs dans la sourc*e* sacrée
Moll*e*ment ferm*e* ses beaux yeux ;
Ell*e* songe, endormie ; un rire harmonieux
Flott*e* sur sa bouch*e* pourprée" (A. 140).

De même avec les " Études latines " III, IV, et V (A. 250–252), où il répand ces " e " à profusion.

Cette même voyelle, qui se trouve si souvent dans les descriptions majestueuses d'Achille — surtout dans celle où le jeune homme est transporté d'enthousiasme pour Orphée— convient merveilleusement à la scène :

" Le Péléide écoute, et la lyre est muette !
Altéré d'harmonie, il inclin*e* sa tête :
Sous l'or de ses cheveux, d'un*e* nobl*e* rougeur
L'enthousiasm*e* saint brûl*e* son front songeur ;
Une ardent*e* pensée, en son cœur étouffée,
L'oppress*e* de sanglots ; mais il contemple Orphée,
Et dans un cri sublime il tend ses bras joyeux
Vers cett*e* face auguste et ces splendid*es* yeux
Où du céleste éclair que ravit Prométhée
Jaillit, impérissable, un*e* flamm*e* restée."

(Khirôn, A. 216.)

" Kléarista " (A. 239), " Nox " (A. 294), " Le Manchy " (B. 190), " Péristèris " (A. 230), " Le Calumet du Sachem " (T. 145), qui contiennent des descriptions splendides, ont plusieurs stances dans lesquelles cette voyelle a toute sa valeur musicale.

Les sons " i " et " ui " sont répétés trois et quatre fois par vers :

" Le vis*i*ble inf*i*n*i* que ta splendeur pénètre " (A. 2).
" Espr*i*t qu'un aig*ui*llon d*i*v*i*n exc*i*te et blesse " (A. 14).
" Et, prop*i*ce à ma voix q*ui* soup*i*re et q*ui* pr*i*e " (A. 70).

Les voyelles claires " é ", " è ", " ai ", " ieu ", etc., se rencontrent assonancées dans les poèmes légers :

" J'*ai* d*é*d*ai*gn*é* l*es* pleurs de ceux qui m'ont *aimée* "
(A. 223).
" Ou s'*étaient* d*é*ss*é*ch*é* la fange et les d*é*bris " (T. 150).

Pour produire une impression de monotonie, d'ombre, de tristesse, le poète a mis la lettre " u " trois ou quatre fois par vers :

" Ce l*u*gu*b*re concert d*u* mal *u*niversel " (B. 298).
" Les monts br*û*laient, b*û*chers des dépouilles h*u*maines "
(B. 271).

Il affectionne les harmonies de " eu ", de " ou ", et de " au " :

" L'empire était h*eureu*x aux jours de ta *jeu*nesse " (B. 146).
" Les biches *aux* pieds prompts et les t*aureau*x s*au*vages "
(A. 202).
" Au g*ou*ffre originel descendre p*our* t*ou*j*our*s ! " (A. 155).
" T*ou*t r*ou*le et se confond, s*ou*ffle rauque des b*ou*ches "
(B. 45).

On trouve des strophes où ces sons ont une influence prépondérante, par exemple dans " Qaïn " (B. 8), " La Vision de Snorr " (B. 58), et " Le Lévrier de Magnus " (T. 116).

Il a fait des vers assonancés avec des voyelles voilées :

" Et mets le l*on*g baiser de l'*om*bre sur ses yeux " (A. 4),
" C'est bien. Le soleil m*on*te et l'*om*bre nous c*on*vie "
(A. 238) ;

et avec des voyelles nasales :

" M*ange*a*n*t le fruit sauvage et buv*an*t au torr*en*t " (T. 96),
" Mais, Étr*an*ger, j'*en*t*en*ds le bruit strid*en*t des armes "
(D. 102),
" S'*en*flent d*an*s le sil*en*ce et d*an*s l'imm*en*sité " (T. 24).

La vraie valeur de la musique de ses vers ne réside pourtant pas dans la répétition des mêmes voyelles et des mêmes sons, mais plutôt quand elles se suivent ou se mêlent dans un certain ordre. Les voyelles qu'il marie le plus volontiers sont " ou " et " eu " :

" G*oû*tent d'un songe h*eureu*x la d*ou*ceur immortelle "
(A. 86) ;

" on " et " ou " aussi se mêlent souvent et harmonieusement :

" Et de l*on*gs poils épars c*ou*vrent s*on* œil far*ou*che " (A 266).

Il serait intéressant et utile, mais en dehors du cadre de cette

étude, d'insister sur l'harmonie de chaque vers, de continuer l'analyse des sons et du vocalisme, d'additionner et de comparer les résultats pour déterminer l'harmonie des voyelles se correspondant par groupes. Ce qui ressort de notre examen de la plupart des vers, c'est que le poète a un assez grand nombre de vers en triades et très peu en diades asymétriques; on peut donc conclure que ses vers ne sont pas seulement harmonieux, mais qu'ils ont une qualité d'harmonie des plus hautes et des plus rares.

E.

Mais ce que montre surtout cet examen du vocalisme des vers, c'est le fait que Leconte de Lisle travaille à mettre ses sonorités d'accord avec les tableaux évoqués ou avec les idées exprimées. Lisons " Bhagavat " (A. 7) dont l'ouverture, une peinture d'animaux, est splendide de couleur et qu'accompagne un souffle harmonieux non moins exquis. Les discours des trois sages, Maitreya, Angira, Narada, sont des chants doux et caressants dont les voyelles sont combinées et agencées d'une façon presque parfaite. La suite de voyelles sonores qui expriment la scène majestueuse de la sixième partie de " Çunacépa " (A. 52 et seq.) est superbe jusqu'à ce que la voix atteigne le mot *éclatante*. Les stances huit et neuf des " Étoiles mortelles " (A. 307) n'ont-elles pas une série de voyelles qui ralentissent l'accord et sur lesquelles la voix s'attarde ?

F.

Mais ce n'est pas seulement grâce à la disposition de voyelles que le poète réussit à accentuer l'effet de ses vers; l'allitération l'aide à fortifier les modulations des sons.

La lettre " v " produit un effet charmant dans ces vers :

" *V*iens *v*isiter ta *v*igne, ô royal *v*igneron ! " (B. 30),
" Aux *v*i*v*ants, *v*ous m'a*v*ez *v*u fuir de l'aube au soir " (B. 6).
" Pour trou*v*er son ni*v*eau *v*oudra creuser sa route " (A. 283).

La labiale " p " est très répandue dans ses œuvres :

" Sans *p*âlir ni *p*ousser la *p*lainte et la *p*rière " (A. 50).
" *P*areils aux *p*ins *p*loyés *p*ar le mal qui les ronge " (B. 92).
" Si tu ne *p*eux *p*artir *p*our l'étoile *p*rochaine " (B. 170).

Il aime encore d'autres occlusives, les dentales " d ", " t " et le " c " dur :

" *C*omme un *ch*œur de *c*lairons é*c*latant à l'aurore ! " (B. 228),
" *C*alme *c*omme un flot *c*lair, vierge *c*omme les lys " (B. 146) ;

ces occlusives sourdes engendrent un bruit sec et répété qu'adoucissent les voyelles claires et les " l " :

" *T*ais-*t*oi. *T*ant que je vis, *t*elle que me voici ! " (D. 34).
" *D*ésespéré *d*'être homme et *d*outant *d*'être un *d*ieu " (B. 353).

Comme le ton est doux et caressant grâce aux " m " :

" Je *m*'indigne et gé*m*is en un *m*ê*m*e *m*o*m*ent " (A. 288).
" Un *m*onde *m*ort, i*mm*ense, écu*m*e de la *m*er " (B. 261).

La spirante " s " apparaît fréquemment :

" *S*e déroule, hau*ss*ant *s*a *s*pirale au *s*oleil " (T. 103).
" *S*'enfuit au*ss*itôt, *s*ouffle *s*ur *s*on doigt " (A. 169).
" Qui *s*e *s*ont tus, *sc*ellant *s*ur leurs lèvres *s*ublimes " (D. 4).

La vibrante " r " exprime la puissance :

" Et le peuple g*r*onde autou*r* du p*r*étoi*r*e " (D. 168).
" De l'abîme ent*r*'ouve*r*t tu le ve*rr*as so*r*ti*r* " (B. 17).
" Ouv*r*ent aux longs *r*ega*r*ds leu*r*s *r*adieux po*r*tiques " (A. 143).

La liquide " l " revient sans cesse jusqu'à cinq à sept fois par vers :

" *L*es hou*l*es de *l*'azur que *l*e so*l*eil f*l*age*ll*e " (B. 238).
" Dont *l*'œi*l* étince*l*ant ref*l*était *l*e cie*l* b*l*eu " (D. 32).
" *L*a *l*umière baignait au *l*oin *l*eurs be*ll*es *l*ignes " (B. 119).
" *L*a p*l*uie, avec *l*enteur *l*avant *l*eurs pâ*l*es faces " (B. 231).

Une allitération très frappante et très répandue est celle de trois degrés :

" *J*'étais *j*eune et *j*ouais dans le vallon natal " (A. 9).
" *H*urlant, les yeux *h*agards, *h*aletantes, meurtries " (B. 341).
" Balayé à tous les *v*ents les *v*ieilles *v*anités " (B. 302).

Leconte de Lisle aime à mêler les allitérations redoublées ;

elles sont fort nombreuses et forment des arrangements multiples :

" *P*our *v*otre *b*arbe *b*lanche et *p*our *v*os larmes *v*aines "
(T. 201).
" *D*u *f*ond *d*es *s*ombres bois et *d*u *d*ésert *s*ans *f*in " (B. 4).
" *D*ormait, le *d*os *p*loyé *s*ous *s*on *p*ied *s*ouverain " (B. 300).

De ce genre d'allitérations on relève beaucoup d'exemples où les allitérations se répètent trois ou même quatre fois par vers :

" *D*'où *s*ortit le *s*anglot *d*es *s*uprêmes *d*ouleurs " (B. 121).
" *D*ans *l*es *l*anges *d*e *l*in où, *d*it-on, je *d*ormais " (D. 100).
" Un *s*oir, i*l* *s*e *l*eva. *L*e *s*o*l*ei*l* et *l*es ombres " (B. 358).

Une allitération plus subtile et qui donne une harmonie secrète est celle que le poète crée en mettant deux mots allitérés dans un vers et un autre mot de la même allitération dans le vers suivant. Comme cet emploi est répandu chez Leconte de Lisle, surtout avec les lettres " p " et " s ", il ne sera besoin que d'en signaler quelques exemples :

" Où *r*evenait l'essaim des sauvages *r*amiers
Se blottir aux *r*ameaux assouplis des palmiers " (A. 42).

" Par toi que la *v*erdeur de la *v*allée enivre,
Par toi que je respire et qu'il m'est doux de *v*ivre " (A. 46).

Une autre allitération d'ordre contraire se rencontre tout aussi fréquemment :

" Depuis que le *Ch*asseur Iahvéh qui terrasse
Les forts et de leur *ch*air nourrit l'aigle et le *ch*ien " (B. 1).

" Si le vent de la mer, qui monte aux pitons *b*leus,
Fait des *b*ambous géants *b*ruire dans l'air rose " (T. 82).

" Et, creusant *p*ar derrière un sillon sablonneux,
Les *p*èlerins massifs suivent leur *p*atriarche " (B. 184).

" Qui mordent, *f*urieux, le cœur épouvanté,
Ne nous *f*ascinez plus de vos *f*aces livides ! " (D. 27 et 28).

G.

Leconte de Lisle a su faire des vers délicieusement assonancés et ajouter aux sonorités douces et prolongées des voyelles, des allitérations chuchoteuses ou triomphales et qui rendent tour à tour la joie ou la tristesse. De la longue liste que nous avons dressée de ces vers assonancés et allitérés, nous nous bornerons à citer quelques cas typiques, dans ces trois exemples :

" Au vent voluptueux livrent leurs tiges d'or " (A. 20) ;

la douce, liquide " l ", la voilée " v ", aident à faire naître l'idée de langueur majestueuse qu'évoquent les " e " et les " eu ".

" Dans l'ombre des vallons vient reposer son aile " (A. 205) ;

l'idée de fluidité évoquée par les " v " et les " l " est atténuée par les nasales voilées de " on " qui introduisent l'idée de mollesse et de lenteur.

" Il dit, et le jeune homme, à sa voix vénérée " (A. 188) ;

ici les " e " et les " a " ont une douceur qui augmente le pouvoir expressif des " l " et des " v ".

" Va dessécher sa veine et lui dévorer l'âme " (D. 122).
" Pour trouver son niveau voudra creuser sa route " (A. 283).
" Les formes, au féal aussi bien qu'au félon " (B. 293).
" Des couleuvres glissaient en spirales subtiles " (A. 8).

Cette énumération de vers peut donner une idée de la musique des lettres et syllabes avec laquelle Leconte de Lisle a toujours tenté d'accompagner les visions radieuses. Ses vers fluides, berceurs, se fondent dans une harmonie qui est une délicieuse caresse pour l'oreille.

Bien qu'on ne puisse nier que le poète ait écrit des phrases et même des vers fort peu harmonieux, comme " sang divin ", " dans son sang ", " dans son sein ", " sur son flanc " ; aussi :

" Et sur son corps sacré roule en perles d'argent " (A. 84),

"A son joug usurpé les Émyrs, ses égaux" (T. 6),
"Et la terre maudite est comme un champ aride" (B. 303),

on ne trouve pas de vers raboteux, propres à blesser l'oreille avec de trop nombreux "t" ou "c" et "g" durs.

H.

Le moyen le plus facile et le plus simple de décrire avec force un bruit ou un mouvement continu consiste à répéter un mot ou quelques mots comme le fait Leconte de Lisle dans les vers :

"C'était Dieu qui suait sa sueur d'agonie" (D. 166).
"Et qui saigne son sang et qui hâte son heure" (D. 190).
"Et l'homme de Thesbé pourra baver sa bave" (B. 26).

Ces répétitions de mots n'indiquent pas seulement la répétition de l'action ; elles en donnent l'idée même.

"Il aiguise son fer, il attise son feu" (T. 129).
"Semblent ne rien entendre et semblent ne rien voir"
(B. 308).
"J'ai ployé sous les coups, j'ai sué sous l'outrage" (T. 226).

Il y a ici parallélisme de mots et de sens ; ces actions qui se suivent rapidement dépendent dans une certaine mesure l'une de l'autre.

Ce trimètre des "Deux Glaives" :

"Jusqu'aux astres, jusqu'aux Anges, jusques à Dieu"
(B. 312)

sert à accumuler les idées grâce à la répétition du même mot.

Et dans ce vers du "Corbeau" :

"Verbe de Dieu, vrai Dieu, vrai Soleil du vrai ciel,
Vrai Rédempteur ..." (B. 277),

la répétition de "vrai" sert à mettre cette épithète en relief et à cause des nombreux "r" évoque une idée de roulement.

"Plus fort, plus acharné, plus ardent que sa haine"
(B. 298).
"Dans la faim, dans la soif, dans l'épouvante assis" (B. 2) :

grâce à l'écartement analytique produit par la répétition de " plus " et de " dans ", les faits sont mieux mis en relief.

Quand le poète écrit dans " Le Corbeau " :

" Sans regrets, sans orgueil, sans trouble et sans effort "
(B. 277)

et dans " Le Lévrier de Magnus " :

" Mer stérile, sans fin, sans murmure et sans lame " (T. 119)

il insiste sur le relief à la fois par le rythme et par la répétition du mot " sans " ; l'effet est encore plus puissant dans le vers du " Corbeau ", puisque ce mot " sans " est placé devant d'autres, tous de deux syllabes.

I

Mais il est impossible de soutenir que l'adaptation des sonorités aux sens réside dans un seul mot ou dans l'habile distribution des lettres ; le plus fréquemment la cadence, les mots, les groupements des voyelles, tout s'harmonise pour accentuer la signification du passage. Dans ces vers de " Bhagavat " :

" Parfois, un éléphant songeur, roi des forêts,
Passait et se perdait dans les sentiers secrets,
Vaste contemporain des races terminées,
Triste, et se souvenant des antiques années " (A. 8)

l'idée de lourdeur est inséparable de celle de ces animaux, mais les voyelles fermées la complètent ; la répétition de " s " suggère le mouvement grave et continu, et la lenteur des mots " passait ", " contemporain ", " terminées ", " souvenant " accentue l'effet général.

Les voyelles graves et éclatantes qui sont si nombreuses dans cette strophe de " La Vision de Brahma " :

" De bleus rayons baignaient leurs paupières mi-closes ;
Leurs bras polis tintaient sous des clochettes d'or ;
Et leurs cheveux couvraient d'un souple et noir trésor
La neige de leur gorge où rougissaient des roses " (A. 58)

s'appliquent bien à la description d'une personne qui suscita

l'admiration, et l'allure presque monotone augmente la majesté de la scène. Il en est de même de ces vers de " La Mort du Moine " :

" Sur les coteaux, le long des fleuves, dans les plaines,
Les moissons mûrissaient, les granges étaient pleines,
Et les riches cités, orgueil de nos aïeux,
Florissaient dans la paix sous la beauté des cieux ;
Et nous coulions, heureux, nos jours et nos années,
Et nos âmes vers Dieu montaient illuminées " (D. 36).

Ici le mouvement est encore plus sombre, plus lent et plus expressif.

Les mouvements lents du rythme produisent un effet de langueur et de repos ; considérons ces vers de " L'Enfance d'Hèraklès " :

" Tout se taisait, les monts, les villes et les bois,
Les cris du misérable et le souci des rois " (A. 178).

" L'ombre silencieuse au loin se déroulait " (A. 177).

Le vocalisme aide à renforcer l'idée de paix et de calme évoquée par la cadence ; les longs " ou ", " e " et " i ", la répétition du " o " qui semble donner une idée de fluidité, la nasalité qui voile les voyelles dans " monts ", " ombre " et " loin ", les mots " silencieuse " et " loin " sur lesquels le poète s'attarde comme s'il considérait l'étendue immense et les ombres immobiles, tout contribue à renforcer l'impression de repos.

" Bercé des mille bruits que la nuit proche apaise,
De son peuple innombrable et du monde oublieux "
(B. 138).

Ici les labiales " b " et " p ", les voyelles douces de " ui " et de " eu ", contribuent à exprimer l'idée de langueur et de mollesse que donne l'allure lente. L'emploi de la liquide " l " dans le second vers y ajoute une nuance de fluidité ; et de la répétition des " m " et des voyelles, voilées par la nasalité, se dégage une impression plus frappante encore de langueur ; le ton devient caressant comme un baiser.

Quelle impression de légèreté, de rapidité, n'y a-t-il pas dans ces voyelles qui s'envolent d'un tel élan :

" Éolides, salut ! O fraîches messagères,
C'est bien vous qui chantiez sur le berceau des Dieux ;
Et le clair Ilissos d'un flot mélodieux
A baigné le duvet de vos ailes légères."
(Les Éolides, A. 263.)

" L'inquiète gazelle, attentive à tout bruit,
Venait, disparaissait comme le trait qui fuit "
(Bhagavat, A. 8.)

Ce vocalisme donne l'impression de légèreté, de fluidité, d'allégresse ; les voyelles toniques sont claires et propres par elles-mêmes à peindre le mouvement léger et rapide que donne la cadence. Il en est de même dans ces vers :

" Les biches aux pieds prompts et les taureaux sauvages "
(A. 202).
" Puis les rapides ans inclinent sa fierté " (A. 98).

L'idée de douceur qu'expriment les vers suivants est fortifiée par l'emploi des sons aptes à évoquer les idées gaies, gracieuses, riantes :

" Le murmure léger des abeilles fidèles " (A. 232),
" Les Sourires vermeils sur mes lèvres flottaient " (A. 75),
" En ton mode amolli, doux à la volupté " (A. 249),
" Sous le mol abri de la feuille ombreuse
Monte un soupir de volupté " (A. 299) ;

grâce à ces arrangements de voyelles, la voix devient douce et captivante.

Les voyelles claires servent à peindre les choses qui évoquent des idées légères et gracieuses ; elles semblent toutes désignées pour les idylles et les paysages riants :

" Les gazons sont tout pleins de voix harmonieuses,
L'aube fait un tapis de perles aux sentiers,
Et l'abeille, quittant les prochaines yeuses,
Suspend son aile d'or aux pâles églantiers."
(Juin, A. 291.)

" La brume bleue errait aux pentes des ravines ;
Et, de leurs becs pourprés lissant leurs ailes fines,
Les blonds sénégalis, dans les gérofliers
D'une eau pure trempés, s'éveillaient par milliers.
La mer était sereine, et sur la houle claire
L'aube vive dardait sa flèche de lumière."
(L'Aurore, B. 201 et 202.)

" Un arome léger d'herbe et de fleurs montait ;
Un murmure infini dans l'air subtil flottait " (B. 201).

Quand l'idée à exprimer est sombre, triste, mélancolique, les voyelles neutres sont plus nombreuses que les sons clairs ; et pour les accentuer le poète les voile par la nasalité :

" Qui de vous a voulu me vouer à la tombe ? " (D. 130).

" Peut-être, ô mon enfant, seul, sans nom, sans patrie,
Gémis-tu, vagabond, par la pluie et le vent,
Sur la terre Barbare ou sur le flot mouvant ;
Ou, pour toujours, le long des trois Fleuves funèbres,
Chère âme, habites-tu les muettes ténèbres,
Tandis qu'un plus heureux, qui n'est pas de mon sang,
Prend ton sceptre et jouit du jour éblouissant ! " (D. 117).

De plus, l'accumulation des labiales " p ", " pl ", " b ", " v ", " f ", qui sont aptes à exprimer la douleur, frappent forcément l'attention ; il y a aussi des " m " et des " n " d'où se dégage une idée de mélancolie, des dentales et la spirante " s " qui reproduisent les sanglots, et enfin le chuintant mot " gémis ".

Les éléments d'une autre étude de l'adaptation des sonorités aux sens seraient fournis par la seconde scène de la deuxième partie de "L'Apollônide" (D. 122). Remarquons les nombreux " e " des vers où Kréousa pense à son fils inconnu pour qui elle a envoyé tuer Iôn par le vieillard. Le monologue commence par des voyelles claires et fermes, puis, comme la reine devient en proie à l'incertitude, son agitation intérieure s'exprime par les " e " doux et lents, les nombreux " d ", le mouvement lent, la modulation des voyelles qui ralentissent. Puis, elle songe à la victime, la

trouve belle, et bientôt, peu à peu, les voyelles deviennent plus courtes, le mouvement s'accélère jusqu'à ce cri
" Apollôn ! Apollôn ! Je ne veux pas qu'il meure ! " (D. 123).

Une scène triste, sombre et morne comme le paysage qui ouvre " La Légende des Nornes " (B. 48) présente le même vocalisme dont le poète s'est servi pour peindre la tristesse intérieure de Kréousa ; et on retrouve la répétition des " e " muets dans ces deux stances du " Lévrier de Magnus " :

" Il voit le flamboiement des vill*es* saccagées,
Et se tord*re*, pendant l'inoubliabl*e* nuit,
Les Nonn*es* du Carmel lâch*e*ment outragées."

" Puis cela se confond, passe, et s'évanouit ;
Mais, cett*e* vision à pein*e* dissipée,
Quelque chos*e* de plus effroyabl*e* la suit." (T. 138.)

C'est cette répétition qui évoque une sorte d'horreur insupportable, et qui fait le mouvement déjà régulier et lent, sûr, effrayant et qui ajoute quelque chose de fatal.

Ainsi que nous l'avons vu dans l'étude de ses descriptions, le poète aimait à peindre la nature immobile où tout se tient au repos. Pour chanter ces moments de recueillement, il emploie les sons les plus doux, les plus voilés :

" Dans le hêtre immobile où rêvent les oiseaux
On entend expirer toute voix incertaine " (A. 246).

" Dans l'air silencieux ni souffles ni bruits d'ailes " (A. 232).

Ici, les " f " et les " v " donnent l'impression d'un souffle mou, sans bruit.

Pour les légers murmures presqu'imperceptibles, le poète se sert des " u ", des " é " et des " i " :

" Le murmure léger des abeilles fidèles " (A. 232).
" Un murmure infini dans l'air subtil flottait " (B. 201).

De même pour le murmure rêveur et lent des flots pensifs et le frémissement des bois songeurs, l'accompagnement har-

monieux est toujours agréable comme le montrent les ouvertures de " Sacra fames " (T. 72) et de " La Fontaine aux lianes " (B. 166).

J.

Parfois l'harmonie d'un vers est fondée sur celle du mot principal :

" Le Rédempteur tressaille en son sépulcre sombre " (D. 209).

tressaille: le mot expressif est renforcé par les spirantes sifflantes dans le vers.

" De ses yeux sombres sort l'effluve du sommeil " (B. 24).

sommeil: le mot principal est fortifié par la voyelle voilée de 'sombre', ce qui accentue cette idée de langueur, et aussi par toutes ces voyelles neutres qui peignent un souffle, et enfin les " s " doux semblent donner l'idée d'un mouvement, léger comme l'approche du sommeil.

" Son crâne est comme un roc couvert d'herbe marine "
(B. 30).

crâne est renforcé par les trois " c " durs qui le suivent, et les nombreux " r " aident à conserver le vocalisme dur du mot.

Ce même effet peut se reproduire par l'emploi d'un mot qui évoque un mouvement tout spécial par lui-même et par ses rapports avec les autres mots dans la phrase :

" Au cliquetis vibrant des cymbales d'airain " (B. 138) ;

le mot *cliquetis* donne l'idée d'un bruit métallique et répété aussi bien que d'un mouvement saccadé.

" Et, tranquille au milieu de l'épouvantement,
Vient, passe et disparaît majestueusement " (T. 75) ;

le mot *majestueusement* qui clôt le paragraphe est tout à fait en rapport avec l'idée et termine la strophe d'une façon noble, grande et digne ; il est, de plus, accentué par les mots " passe " et " disparaît " qui se prononcent lentement et ainsi sont en complet accord avec lui.

K.

Dans les deux vers de " L'Albatros " que nous venons de citer, on a remarqué que la gravité des mots " passe ", " tranquille ", " disparaît " et " majestueusement " aide puissamment à indiquer le vol continu et égal de l'oiseau, mais assurément cette idée est fortifiée par les liquides " l ". Voici une autre méthode du poète pour peindre les mouvements :

" L'immense mer sommeille. Elle hausse et balance
Ses houles où le ciel met d'éclatants îlots " (T. 72).

La cadence de ces vers est bien faite pour produire l'effet du balancement répété ; il s'exprime par l'alternance presque régulière des groupes " l-s " et " l-z " ; les " l " qui sont si nombreux donnent l'idée de fluidité et les " m " aidés par les voyelles voilées ajoutent une impression de langueur.

" Laissant trois fleuves d'or ruisseler sur leur trace " (B. 335) ;
ici, l'emploi de la liquide " l " avec les sifflantes augmente la fluidité, la fuite du courant, et la vibration des " r " donne l'impression d'un frottement.

Le " t " dans ces vers de " Çunacépa " :

" Et faisant à tes bras, qu'autour de lui tu jettes,
Sonner tes bracelets où tintent des clochettes " (A. 42)

est très propre à briser le rythme par sa répétition ; il donne l'idée d'un bruit sec et répété et d'un mouvement saccadé.

" Le sinistre univers se dissout en silence " (B. 179) ;

les sifflants " s " sont bien choisis pour peindre les sons qui émanent d'une chose en train de se dissoudre, et les voyelles aiguës accentuent encore cet effet. Ce vers peut servir aussi à montrer le passage des voyelles aiguës aux voyelles voilées, il fait sentir que le bruit a cessé et se termine sur le son le plus mou, le plus voilé que fournit la langue.

Quelques-uns des vers de Leconte de Lisle sont presque des onomatopées :

" Un rauque grondement monte, roule et grandit " (B. 180) ;
c'est un bruit sourd, qui à la fin devient plus clair, grâce à la modulation des voyelles.

" Et l'eau vive qui germe aux fissures des roches
Y fait tinter l'écho de son clair cliquetis " (B. 205);

ce dernier vers produit un effet magique ; le son est comme un écho du sens, le tintement argentin des ruisseaux des collines se fait entendre dans les syllabes.

" Et, dans le ciel couleur de perle
La lune monte lentement " (B. 182);

la magie de ce dernier vers qui termine un poème fort harmonieux est due à l'allitération de la liquide " l " aux voyelles voilées, et aux trois " e " sur lesquels la voix glisse légèrement et qui aident à ralentir le mouvement, alourdi par le polysyllabe " lentement " sur lequel s'attarde la voix.

" Rêvait, étincelait, soupirait et chantait " (A. 9);

tous les sons de ce vers ont une valeur très expressive, parce que la sonorité de chaque mot ajoute au sens un charme délicat.

Voici d'autres exemples de ces vers, si nombreux dans l'œuvre de Leconte de Lisle :

" Et les ramiers rêveurs leurs roucoulements doux" (B. 134).
" D'éclatantes clameurs emplissent la cité " (A. 34).

Il y a des cas où le poète semble avoir adapté certaines modulations des voyelles et des consonnes à l'idée exprimée par le vers ; et ces voyelles sourdes, succédant à des voyelles sonores, claires ou aiguës par le moyen de sons voilés, amènent, pour ainsi dire, les sons au silence :

" Et quand j'aurai passé le Fleuve à l'onde sombre " (A. 74).
" Prolongent dans les bois d'harmonieux sanglots " (A. 76).
" Le long rugissement de la Vie éternelle " (B. 37).
" Médite le silence et songe au long repos " (A. 26).
" On entend expirer toute voix incertaine " (A. 246).

L.

Nous avons vu, dans l'étude que nous avons tentée de Leconte de Lisle comme raconteur, que parfois il écrit des vers destinés à annoncer subitement, dramatiquement, brutalement presque la conclusion ; examinons-les au point de vue de la cadence et de l'adaptation des harmonies aux idées :

" Et Murdoc'h fut mangé des aigles et des loups " (B. 72).
" Ses petits affamés seront repus ce soir " (T. 56).

Après avoir peint toute la scène, l'auteur termine en annonçant brusquement l'événement final; ces vers presque horribles dans leur réalisme contiennent l'idée essentielle du morceau, la terreur évoquée par les idées est accentuée par le changement de mètre et de rythme.

De même les quelques vers qui seuls viennent briser le mouvement monotone de " La Mort de Valmiki " (A. 26) appartiennent à un rythme tout différent des autres et ajoutent leur effet particulier à l'impression générale du récit. Les vers très courts qui terminent " Le Suaire de Mohammed " (T. 23) et " Le Secret de la vie " (T. 153) annoncent l'événement le plus important, et, grâce à son relief, le vers court devient l'élément le plus important dans la versification du poème.

Il y aurait peu de profit à pousser plus loin cette analyse de l'adaptation des sons aux idées. Tous les exemples que nous avons cités montrent suffisamment que le poète a toujours cherché à ajouter au sens l'effet de la musique et du rythme; il a étroitement uni la valeur musicale des mots à leur valeur symbolique; il a su adapter non seulement les sonorités au sens, mais même leur succession au développement et au mouvement de la pensée.

M.

Nous verrons plus tard que Leconte de Lisle ne pensait pas que l'originalité consiste à encombrer le vocabulaire d'une foule de mots nouveaux ou à torturer la syntaxe; il ne concevait pas qu'il fût nécessaire de bouleverser la rime pour se faire une prosodie caractéristique et originale. Il essaya de se créer une prosodie en rapport avec sa langue, riche, précise, à la fois classique et romantique, qui formerait un dernier élément à la perfection dans la beauté formelle.

Le principe même de la versification des Romantiques était que la pensée doit être essentiellement génératrice du

rythme; ils réclamaient la liberté d'introduire dans le corps du vers des pauses en rapport avec le sens et l'effet qu'il s'agissait de produire; ils développèrent la théorie de la rime pleine, sonore, éclatante; ils se permettaient souvent l'enjambement, et Hugo avait commencé à faire un usage systématique de l'alexandrin trimètre.[1] Ce nouveau rythme ne comportait pas une pause pleine à l'hémistiche; il y avait pourtant toujours, sinon une césure, du moins un accent tonique au milieu du vers, un temps d'arrêt si léger fût-il, et on sent en lisant les œuvres des Romantiques qu'ils éprouvaient une timidité, une sorte de scrupule, un reste de respect pour la césure classique. Hugo lui-même avait toujours soin d'accentuer tant soit peu la sixième syllabe et il ne tolérait pas à cette place l'article ou une préposition. Il ne se servait du vers ternaire que d'une façon accidentelle; on ne rencontre pas dans son œuvre poétique de strophes entières de ce rythme et il ne semble l'employer que pour produire un effet passager, par exemple au commencement ou à la fin d'une stance.[1]

C'est contre les hardiesses et les audaces des Romantiques, qu'ils jugeaient exagérées, que les Parnassiens voulurent réagir, en revenant à des lois fixes, à des formes plus régulières et moins capricieuses. Pourtant, tout en s'opposant à l'extrême liberté des Romantiques, ils complétèrent la réforme de Victor Hugo, en achevant de briser et d'assouplir la structure interne du vers, en adoptant franchement les déplacements de césure sans démembrer le vers. Leconte de Lisle a plus franchement adopté le rythme purement ternaire, faisant tomber sa sixième syllabe sur une voyelle qui ne porte pas d'accent tonique. Aux vers classiques en distiques réguliers, liés par la rime, et alternant en ordre symétrique, il a joint l'alexandrin romantique, à la mesure ternaire, aux rimes de dispositions variées; il a ainsi non seulement donné à ses vers de la variété, mais il en a augmenté de beaucoup la puissance expressive.

[1] Victor Hugo: "Légende des Siècles" (I, page 217): "Ils se battent..." "L'un s'appelle Olivier et l'autre a nom Roland." "Contemplations" (I, page 21): "Quand je sortis du collège..." "Et Voltaire criait: Corneille s'encanaille."

N.

La rime chez les Romantiques était toujours pleine et riche, et chez Leconte de Lisle elle devenait l'élément prépondérant du vers ; il y a des cas où le vers tout entier ne sert qu'à amener une rime riche, sonore et pittoresque. Le poète était un artiste trop consciencieux pour introduire des vers qui ne fussent que des chevilles ; parfois pourtant le mot à la rime semble suggéré par la rime précédente, mais on n'en trouverait que de rares exemples, et ceux-ci, d'ailleurs, ne sont pas assez caractéristiques pour servir de base à une critique.[1] Le danger des vers rimés est le culte exagéré de la rime aux dépens du sens ; Leconte de Lisle sut presqu'entièrement y échapper ; parfois, cependant, il est obscur en raison même de son extrême souci du mot pittoresque et de la rime riche, et il sacrifie la clarté et la lucidité à l'effet ; il y a une certaine recherche du mot rare, étrange, dont la valeur musicale seule sert à expliquer et à justifier la présence ; c'est une des petites faiblesses de l'artiste :

" Et le crâne rasé ceint du paliacate,
Gardent le vieux Nabab et la Begum d'Arkate " (B. 157).

" L'aigu fourmillement des stridentes bigaylles
S'épaissit et tournoie au-dessus des broussailles " (B. 164).

" A peine une échappée étincelante et bleue,
Laisse-t-elle entrevoir, en un pan du ciel pur,
Vers Rodrigue ou Ceylan le vol des paille-en-queue,
Comme un flocon de neige égaré dans l'azur " (B. 176).

[1] Nous avons remarqué que les rimes en " er " comme ' fer ' ' mer ' appellent fréquemment dans le vers correspondant quelque référence à " Ymer " ; et que maintes rimes en " orne " comme ' morne ', ' corne ', appellent des références aux " Nornes " :

" Le déluge envahit l'étendue, et la mer
Assiégea le troupeau hurlant des fils d'Ymer " (B. 50) ;

" Se rue au jour la race effrayante d'Ymer,
L'impur troupeau des Nains qui martellent le fer " (B. 54);

" Muets, sont accoudés les sept Convives mornes,
. . . .
Ainsi que les héros buvaient à pleines cornes
L'hydromel prodigué pour le festin guerrier,
Quand les Skaldes chantaient sur la harpe des Nornes " (B. 57) ;

et ce sont des rimes rares, car il y a peu de mots à choisir.

Ces mots, éléments sonores des vers, sont souvent accompagnés par des mots de la même tonalité :

"La cervelle et le sang souillent ce lieu fatal" (B. 29); les sons de "a" et de "l" de '*fatal*' se trouvent répétés dans l'intérieur du vers.

"Le soleil est plus doux et la terre est plus *belle*" (B. 65); ici, aussi, le son de "l" prédomine dans le vers.

"O verdoyante Erinn ! sur ton sable sonore" (B. 65); les "s" et les voyelles harmonieuses de '*sonore*' se rencontrent souvent dans le vers lui-même.

Cette manière d'insister sur le mot rythmique par des rappels de sons et de les répercuter dans l'intérieur des vers est plus compliquée que de répéter les mêmes rimes, etc., et beaucoup plus artistique ; Leconte de Lisle s'est souvent servi de ce moyen de fortifier le pouvoir harmonique de la syllabe rythmique de ses vers.

La sonorité de la rime est presque toujours ouverte et riche : diphtongues, "ou", "ait", etc., voyelles claires, "a", "i", "e", etc., qui retentissent à la fin des vers comme un fanfare ou comme un chant très doux mais très distinct. L'examen de la rime riche chez Leconte de Lisle montre qu'elle ne comporte pas toujours l'homophonie de la consonne d'appui et il nous fait voir que le poète a des rimes irréprochables pour l'oreille avec des consonnes diverses après la voyelle tonique.[1]

Il est intéressant de remarquer que le poète n'a pas été le versificateur rigide et strict que l'on croit. Nous trouverons, par cet examen, que, grâce à l'emploi de la mesure ternaire, son alexandrin était plus flexible, et l'on s'apercevra que ce poète, musicien et peintre avant tout, est très rarement gêné par les lois sévères que s'est formées l'école parnassienne. On rencontre dans ses rimes beaucoup plus d'exemples de "s" durs et doux comme consonnes d'appui que l'on ne trouve chez de Hérédia ou Sully-Prud'homme.

[1] ' Terre de la patrie, ô sol trois fois sac*ré*,
Parlez tous ! Soyez tous témoins que je dis v*rai* !" (T. 210).

Parfois aussi il fait rimer le "s" sonnant avec le "s" muet :

"Ni Korinthe où le marbre à la blancheur du lys
N'ont vu fleurir au jour d'égale à Thestylis" (A. 222).

"Car les Onze, à ses pieds, rêvant du Paradis,
Dormaient tranquillement comme ils firent jadis" (T. 94).

D'autres cas de l'emploi qu'il fait de ces rimes sont "échos avec Iolkos" (A. 186), "égaux avec Pélasgos" (A. 204), "rêts avec Xérès" (T. 7), etc., etc. Peut-être cette liste n'est-elle si longue que parce que la prononciation de certains mots n'est pas fixée ; mais il y a des exemples plus frappants, qui montrent que le poète rime parfois pour l'œil plutôt que pour l'oreille : ainsi "maïs" avec 'pays' (B. 164), "prix" avec 'fils' (A. 40).

Ces exemples de rimes exclusivement visuelles qui sont assez nombreux dans l'œuvre de Leconte de Lisle ne se rencontrent pas si souvent dans celle de ses disciples ; chez Hugo, au contraire, ils sont beaucoup plus fréquents et plus frappants.

Une autre faute contre les principes strictement parnassiens est celle qui consiste à faire rimer les assonances longues et courtes. Mais puisque de Hérédia et Sully-Prud'homme se sont eux-mêmes permis cette licence, nous ne citerons que quelques cas typiques d'un emploi très répandu chez Leconte de Lisle :

"Ah ! tu frappais les Oints du Seigneur sur leur *trône*,
. . . .
. . . .
Jésus ! la faim me ronge et l'horreur m'envi*ronne*" (B. 316).

D'autres rimes faites de syllabes longues avec de syllabes brèves sont : "aromes" avec 'hommes' (B. 179) ; "âme" avec 'femme' (T. 7), 'flamme' (T. 97), 'dame' (B. 283) ; "lâche" avec 'hache' (B. 308) ; "grâce" avec 'race' (T. 65) ou 'grasses' (A. 40) ; "frêle" avec 'belle' (B. 112) ; "mêle" avec 'elle' (T. 2) ; "grêles" avec 'sauterelles' (T. 37) et avec 'tourterelles' (T. 82) ; "zèles" avec 'ailes' (T. 167) ; "muette" avec 'tête' (A. 216) ; "hyène" avec 'déchaîne' (T. 123) et 'ancienne' (T. 123), etc., etc.

Une autre sorte de rime qui ne s'accorde pas avec les lois techniques des Parnassiens est celle où les diphtongues riment avec des voyelles :

" Plus blanche que l'écume errante de la m*er*,

. . . .

Et dans l'orbite cave allume son œil f*ier*" (T. 5) ;

aussi de "ciel" avec 'immortel' (T. 105), avec 'éternel' (T. 39), etc.

Les vers de Leconte de Lisle nous fournissent aussi des exemples de rimes faites des mêmes syllabes en diérèse et en synérèse ;

" Fleuves sacrés, forêts, mers aux flots ra*dieux*,

. . . .

O très saint Orient, qui conçus tous les *Dieux*" (D. 9).

Il y a aussi "Dieux" rimant avec 'pieux' (A. 91), et 'furieux' (D. 4) ; "oublieux" avec 'cieux' (D. 4) ; et "familier" avec 'oublier' (T. 226).

Il n'y aurait que peu d'utilité et d'intérêt à relever les autres légères fautes contre les doctrines parnassiennes, telles que l'emploi à la rime de mots qui ne se terminent pas par la même consonne ; comme "remords" avec 'morts', 'sort', etc. ; de "sang" avec 'croissant', 'hennissant', 'puissant', 'frémissant', etc. ; de "flanc" avec 'brûlant', 'sanglant', 'tremblant', 'étincelant' ; de "rond" avec 'héron' ; de "Temrah" avec 'renaîtra' et 'chantera' ; puisque ce défaut — si c'en est un — est répandu même chez Sully-Prud'homme.

Mais des fautes techniques plus sérieuses sont celles où le poète fait rimer un adverbe avec un substantif, un adjectif avec un substantif et un verbe avec un substantif :

" Un grand Christ. Une cloche auprès. Sur un bloc *bas*

. . . .

. . . .

Devant le crucifix de chêne, et pria *bas*" (B. 108).

"Tu devais m'égorger pour me voler mon *bien*.
. . . .
Et, comme j'ai vécu, je meurs debout. C'est *bien*"
(T. 158).

"A mes yeux transportés éblouissante et *nue*,
Moins sublime, apparut du milieu de la *nue*!" (A. 102).

"Hier, Néférou-Ra courait parmi les *roses*,
. . . .
. . . .
De voir dans le ciel bleu voler les ibis *roses*" (B. 40).

"Berges et carrefours et culs-de-sac et *rue*;
Et la foule y tournoie et s'y heurte et s'y *rue*' (T. 50).

Cette rime de l'adverbe avec l'adjectif, etc., assez fréquent chez Leconte de Lisle, est à peu près inconnu dans les œuvres de Sully-Prud'homme et de Hérédia.

Les rimes brisées se rencontrent très fréquemment chez Leconte de Lisle, surtout avec les voyelles "a", "i", "é":

"Pour tous ceux qu'il aim*a* dans la vie éphémère,
Prie, ô noble Élektr*a*, ton père vénéré" (T. 207).

"Et d'une attente auss*i* qui semblait éternelle.
Voici l'homme! Voic*i* l'active Sentinelle" (T. 183).

"Je veux être honor*é*, non comme un Dieu, non comme
Un Roi barbare enfl*é* d'orgueil, mais tel qu'un homme"
(T. 184).

"Mille autres surgi*ront* du sang de mon cadavre,
Mille autres brandi*ront* le glaive qui vous navre" (D. 39).

"Tu gardais dans ton *cœur* ses divines paroles,
Songeais-tu que ce *cœur*, dans la haine affermi" (D. 169).

Avec ces deux premiers hémistiches qui riment ensemble, il a produit un effet de monotonie, de tristesse, qui s'accorde avec le ton du récit; de Hérédia, et surtout Sully-Prud'homme, évitent ces rimes brisées, et bien qu'on en trouve des exemples dans leurs œuvres, ces exemples sont rares.

Les rimes renforcées sont également nombreuses dans les œuvres de Leconte de Lisle :

" De celle que j'av*ais* conçue, et que j'aim*ais* " (T. 198).
" Plus jeune, et la plus *belle* entre les trois si *belles* " (D. 32).
" Il est venu, hurl*ant* de soif, les yeux ard*ents* " (D. 37).
" Que me sert, Étrang*er*, le sang dont je suis n*ée* " (D. 98).
" On verrouille la p*orte* afin que nul n'en s*orte* " (T. 161).

Les autres Parnassiens, et surtout de Hérédia et Sully-Prud'homme, ne fournissent que peu d'exemples de ces rimes.

Les rimes batelées ne sont pas nombreuses chez Leconte de Lisle ; nous n'en avons relevé qu'une centaine :

" Sur la route, à travers les royaumes, brûl*ant*
Et saccageant, mett*ant* à mal les belles Juives " (T. 113).

" Où le fruit qu'un divin adultère form*a*,
L'homme géant bris*a* la vulve maternelle " (B. 7).

" Ni d'herbage odorant qui te puisse nourr*ir*.
Hélas ! j'entends gém*ir* mes compagnes chéries " (D. 33).

" Et tu seras saisie à la gorge et frapp*ée*
Comme le bouc traîn*é* de l'étable à l'autel " (D. 190).

Cet emploi de rimes brisées, renforcées et batelées produit des assonances harmonieuses qui servent à accentuer un effet et à mettre en relief le mot à la rime.

O.

Leconte de Lisle s'est servi de la rime plate dans la plupart de ses poésies narratives et dans quelques-uns de ses plus courts poèmes : " Le Runoïa " (B. 81), " La Genèse polynésienne " (B. 46), " Les Paraboles de dom Guy " (B. 325), " Hiéronymus " (T. 85), " Çunacépa " (A. 36), etc. ; " L'Oasis " (B. 163), " Le Désert " (B. 143), " L'Albatros " (T. 74), etc. Ces vers ont une vivacité, une souplesse, une facilité qui entraînent le lecteur sans fatiguer son oreille et qui semblent le transporter sans secousses à travers les plaines de l'histoire. Il y a un grand nombre de poésies en rimes embrassées ; les unes sont descriptives : " Paysage "

(A. 232), " Le Dernier des Maourys " (D. 59), " Le Soir d'une bataille " (B. 230), " L'Aboma " (T. 102), " Les Éléphants " (B. 183), etc.; d'autres, narratives: " Un Acte de charité " (B. 282), " Ekhidna " (B. 42), " La Mort de Sigurd " (B. 96), " Le Romance de Doña Blanca " (T. 164), etc.; quelques-unes, légères : " Églogue " (A. 245), " Études latines, III, IV, V " (A. 250 et seq.). Dans tous ces poèmes il y a un mouvement gracieux, et une impression de mélancolie qui imprègne même les poésies légères. Ils racontent ou peignent une scène triste. Les poésies narratives écrites en rimes croisées sont " Les Inquiétudes de don Simuel " (T. 154), " L'Apothéose de Mouça-al-Kébyr " (T. 1), " L'Enlèvement d'Européia " (D. 31), " Nurmahal " (B. 136); les poésies descriptives sont: " Les Clairs de lune, III " (B. 178), " Épiphanie " (T. 66), " Effet de lune " (B. 211), " La Fontaine aux lianes " (B. 166), " Le Jaguar " (B. 208), etc.; les légères sont: " Études latines, II " (A. 249). Parmi les poésies d'un tout autre sentiment citons: " Ultra cœlos " (B. 218), " L'Illusion suprême " (T. 36), " Les Damnés " (B. 235), " Mille ans après " (B. 227), " La Vipère " (B. 252), qui ont trouvé, elles aussi, dans la rime croisée une mesure qui leur convient.

Parfois le poète, pour accentuer un mot, un sentiment, ou pour éviter la monotonie, emploie des rimes mêlées : dans la poésie narrative des " Deux Glaives " (B. 307) il commence par des strophes en rimes croisées; quand le chœur des évêques parle apparaissent les rimes embrassées; le chœur des césars reprend la rime croisée, et l' " Agonie " est écrite en rimes embrassées. Des rimes encore plus mêlées se trouvent dans les " Études latines, VII et X " (A. 253), " Les Clairs de lune, I " (B. 178), " Le Rêve du Jaguar " (B. 216), " Le Sommeil du Condor " (B. 193) et " Le Lac " (D. 70).

D'autres rimes intéressantes sont celles de " Sous l'épais Sycomore " (T. 42), " Les Roses d'Ispahan " (T. 48), " Le frais matin dorait " (T. 143), poésies écrites en une sorte de rondel, et comme la villanelle tout entier écrites sur deux rimes. De même avec celles de " Dans l'air léger " (D. 80)

et du " Secret de la vie " (T. 152), dont la métrique est fort complexe, formant une sorte de rondeau redoublé ou bergerette ; c'est-à-dire, en forme d'un rondeau quatrain avec un rentrement à la fin. Cette répétition des mêmes rimes que nous venons de signaler produit un effet de monotonie, de tristesse, de mélancolie, qui sert à faire ressortir l'idée des morceaux ; et la musique qu'elle fournit par son accord sourd et triste ou léger, rapide et caressant, forme un accompagnement admirable.[1]

P.

Les Classiques ont exigé une syllabe sonore à l'hémistiche et nous avons vu que les Romantiques y avaient toujours mis une pause; mais Leconte de Lisle, faisant un usage plus franc des inventions poétiques des Romantiques, a mis à l'hémistiche non seulement des prépositions, des pronoms, des adverbes et des articles, mots de peu de valeur et sans accent tonique, mais il y a placé un " e " muet, ce qui n'avait jamais été tenté jusqu'à lui.

Son emploi des mots aux sons neutres à l'hémistiche est très répandu ; quelques exemples suffiront à montrer cet usage si étendu et qui a eu une si grande influence sur la musique des vers :

" D'un bout à l'autre *de* la salle à voûte épaisse " (T. 116).
" La soif de l'or et *du* meurtre les assembla " (T. 124).
" Dans la vallée et *sur* les monts perdant nos traces " (A. 5).
" La queue en cercle *sous* leurs ventres palpitants " (B. 173).
" A ma nature, *sans* colère et sans excès " (B. 276).
" Sur la montagne et *dans* les profondes vallées " (D. 25)
" Par coups de foudre et *par* rafales emporté " (B. 113).
" Et j'étais là, par*mi* les espèces sans nombre " (B. 268).
" S'en retournait a*vec* ce vieux compatriote " (B. 335).

Les adjectifs possessifs s'y trouvent souvent :

" Que Dieu la juge en *son* infaillible équité ! " (B. 284).
" Et son ombre, dans *sa* chaleur et sa poussière " (B. 275).
" Et la haine, dans *ses* entrailles, brûle et gronde " (T. 69).

[1] Nous parlerons plus tard des rimes de Leconte de Lisle dans les sonnets, pantouns, villanelles, et dans les strophes de cinq, six, sept, huit et neuf vers (pages 141–144).

De même avec " ton ", " ta ", " tes " ; " mon ", " ma ", " mes " ; " vous ", " vos " ; " ce ", " cette ", " ces ".

Les pronoms :

" Toujours est-il qu'il s'*en* était débarrassé " (B. 268).
" Le drap laineux sous *qui* dort le roi des framées " (B. 98).

Les adverbes comme " assez ", " où ", " hors ", etc., se rencontrent au sixième pied :

" Avec la langue *hors* de leurs gueules voraces " (D. 69).
" La quenouille est as*sez* pesante pour ta main " (B. 75).
" Des cassolettes *où* l'ambre qui fume encor " (T. 125).

Une conjonction :

" Ni les neuf psaumes, *ni* les pieuses leçons " (B. 343).

Un verbe :

" Tout en sueur, il *a* travaillé dans ta vigne " (B. 319).

Tous les articles se trouvent sur ce pied :

" Brûlé le siège où *le* scélérat devient pire " (D. 56) ;

" la " (B. 219), " les " (T 108), " aux " (B. 312), " un " (D. 68), " une " (B. 219), " des " (A. 242), etc., etc.

Assurément une autre étape est accomplie quand l'accent secondaire passe sur la septième syllabe :

" Comme des merles dans *l'é*paisseur des buissons " (B. 77),
" De ses enfants et de *la* royale femelle " (T. 69) ;

et quand l'accent secondaire est mis sur la cinquième syllabe :

" Et l'oiseau bleu *dans* le maïs en floraison " (T. 37).

Mais c'est lorsque le " e " muet se trouve sur le sixième pied que la réforme des Parnassiens prend son caractère d'originalité la plus hardie :

" Serait-ce point quelqu*e* jugement sans merci " (T. 119).
" De faire ainsi, tant qu*e* vivrez, et pour le mieux " (T. 164).

Après avoir employé des " e " muets à l'hémistiche, on est en train de s'en débarrasser complètement. Ces exemples servent aussi à montrer que Leconte de Lisle n'a, à ce sujet, qu'une seule règle : l'hémistiche doit tomber à une fin de

mot ; il n'est pas nécessaire d'y placer l'accent comme Hugo l'avait toujours demandé, et le poète n'admet pas des hémistiches tels que ceux que Verlaine adopta plus tard.[1]

Leconte de Lisle, ainsi qu'on le peut constater en toute occasion, s'est constamment préoccupé de l'harmonie de ses vers ; on ne relève donc pas d'exemples d'hiatus : il a cherché à éviter tout son dur et toute liaison difficile, de façon à obtenir une modulation facile et douce, sans heurts désagréables à l'oreille.

Q.

Si le poète a soigneusement évité l'hémistiche hardi, il a su se servir librement et habilement de l'enjambement ; on en rencontre un grand nombre dans " Qaïn " (B. 3), "La Bête écarlate " (T. 107), " Khirôn " (A. 186), "L'Holocauste " (T. 50) et "Hiéronymus " (T. 85) ; exemples qui rappellent le superbe emploi qu'en ont fait Victor Hugo dans " La Légende des Siècles " (II, 97[2] et IV, 61[3]), et Gautier dans ses " Poésies Complètes " (I, 11[4]). Quelques-uns des enjambements de Leconte de Lisle méritent notre attention :

" Ce fut le dernier jour des rois et des empires
Antiques..." (B. 267).

" Suscita deux dragons écaillés, deux serpents
Horribles,..." (A. 178).

" Un étalon fougueux, dont le poil est blanc
Tombe,..." (A. 54).

" Et dans un cri d'horreur enfante sur la ronce
Ta victime,..." (B. 12).

[1] " Plus franchement et *sim*plement viens à ma table " (Sagesse, page 79).
" De noce auront dé*vir*giné leurs nuits depuis ! " (Jadis et Naguère, page 111).
" D'une joie extra*o*rdinaire : votre voix " (Sagesse, page 81).
" Vers les déclama*ti*ons par la Pauvreté " (Bonheur, page 109).
" Et l'insatiab*i*lité de leur désir " (Parallèlement, page 106).

[2] " Zim-Zizimi,"..... " Maître que la splendeur énorme rassasie."

[3] " On entend le bruit "..... " Six cents canons, etc."

[4] " Nuit et jour, malgré moi,"..... "Qui couvrent le chemin," etc.

"Va ! dis au meurtrier qu'il appelle ses Dieux
A l'aide..." (B. 32).

"Mais s'il ne m'a vengé demain, j'abolirai
Son culte,..." (B. 23).

R.

Cet examen de la versification nous montre que Leconte de Lisle a employé presque toutes les libertés que proscrivait l'école parnassienne, qui défendait les rimes renforcées, batelées, brisées ; qui exigeait que les voyelles à la rime eussent la même quantité, qu'une voyelle ne rimât pas avec une diphtongue, que les assonances à la rime fussent de la même longueur, que la rime fût pour l'oreille. Aussi s'est-il présenté des cas où le poète a été obligé de modifier l'orthographe même des mots et de prendre certaines licences pour éviter de blesser l'oreille par certaines rimes désagréables :

"Tiphaine, indigne enfant des braves chefs de *Vanne*,
. . . .
Conjure le Sauveur, afin qu'il ne te damne" (B. 110).

"C'est le Dieu de Sminthée et *de la Maionie*" (A. 150), mais :

"Du Dieu *de Maionie* innocente victime" (A. 157).

"O collines *de la Hellas !*" (D. 141),

mais :

"Dans les vallées *d'Hellas*, dans les champs Italiques" (A. 265).

"C'est l'An de grâce mil six cent dix-neuf, le seize
De juillet,..." (T. 50).

"Ceux d'Yémen, *d'Hedjaz*, de Syrie et d'Afrique" (T. 5), mais :

"Qui *du Hedjaz* natal au couchant se prolonge" (T 20), et

"Arabes *du Hedjaz* aux longs yeux de gazelles" (T. 127).

Quoique cette liste des vers en désaccord avec les lois parnassiennes soit longue, et bien qu'il y ait des cas où le poète ait pris des licences avec la grammaire et l'orthographe, ordinairement ses vers sont flexibles, harmonieux et riches. Il y a très peu de chevilles et de vers faibles chez cet artiste qui recherchait avant tout la perfection de la forme. On relève pourtant quelquefois des expressions vagues ou faibles, mais elles ne sont pas à vrai dire des chevilles :

"Thogorma, le Voyant, eut ce rêve. *Voici*" (B. 2).
"Assis, les reins cambrés, dans sa *chaise à dossier*" (B. 293).
"Que *six mois bien passés*, mon père a rendu l'âme" (B. 293).
"La mosquée octogone alluma, *jours et soirs*" (B. 146).

Quant aux vers faibles, on serait tenté de citer la première strophe du "Bernica" (B. 205), qui est pénible ; et il en est de même des expressions "faim et soif", "étincelant et morne", dont les nombreuses répétitions affaiblissent les vers.

S.

Une autre partie qu'on ne saurait négliger dans une critique de la prosodie de Leconte de Lisle comporte une étude des rythmes dont il s'est servi. De toutes les mesures poétiques celle que le poète a le plus aimé est l'alexandrin ; la prédominance de ce rythme s'explique quand on pense combien il convient à l'expression des idées graves, nobles et grandioses ; aux descriptions majestueuses. La dignité et l'ampleur de l'alexandrin s'imposent pour le récit calme et égal ; et enfin c'est le mètre de la tragédie. Mais au lieu de l'alexandrin lourd, encombrant, qui se prêtait très bien à la méditation et aux mélancolies romantiques, lamartiniennes surtout, ainsi qu'aux tableaux largement brossés de Hugo, il fallait pour la poésie descriptive de Leconte de Lisle un alexandrin plus souple, plus varié, un rythme qui fût en lui-même une évocation et une musique. Leconte de Lisle était un si grand maître de l'alexandrin que ses vers possèdent tantôt la force, la majesté et la puissance, tantôt la grâce élégante et fine ; leur coupe libre et variée les fait tour à tour grandioses et légers, voluptueux et froids.

Quant aux vers de dix pieds ceux qui figurent dans les

"Odes anacréontiques" (A. 165), "Chansons écossaises" (A. 297 et 302), "La Fille de l'Émyr" (B. 152), "Christine" (B. 103), "Médailles antiques, I, III et V" (A. 225 et seq.), "Les Elfes" (B. 100), "Le Colibri" (B. 221), "Pantouns malais, IV" (T. 33), et quelques strophes des tragédies; la plupart ont la césure régulière après la cinquième syllabe.

Les derniers vers de chaque stance de "La Fille de l'Émyr" (B. 152), de "Christine" (B. 103), des "Médailles antiques, I et V" (A. 225 et 228), sont de cinq syllabes; et les poésies intitulées: "Un Coucher de soleil" (B. 195), "Effet de lune" (B. 211), "Les Clairs de lune, III" (B. 181), "La Chute des étoiles" (B. 223), "Dans l'air léger" (D. 80); quelques-unes des "Médailles antiques" (A. 226), des "Études latines" (A. 253), des "Pantouns malais" (T. 28), des "Chansons écossaises" (A. 296), sont en vers de huit syllabes, mesure qui s'adapte parfaitement à ces morceaux légers, doux et même voluptueux.

T.

Nul n'a connu mieux que lui, dans ce qu'ils ont de plus intime, de plus secret, le pouvoir de la forme, la vertu majestueuse de la rime et de l'entrelacement harmonique des vers constituant la strophe. La plupart de ses poésies sont écrites en des vers suivis, admirablement ordonnées, s'adaptant aussi bien aux petits contes qu'aux récits tragiques; parmi les autres formes nous trouvons des sonnets, des ïambes, des pantouns, des villanelles et des strophes de trois jusqu'à neuf vers.

Les *sonnets* sont merveilleusement ciselés d'une infinie variété de formes: "Le Colibri" (B. 221) est écrit en vers de dix syllabes, les autres sont en vers alexandrins. Leurs rimes sont fort intéressantes, seize sonnets ayant onze façons différentes de rimer, et l'examen nous a montré que Leconte de Lisle ne s'est pas borné à se servir du sonnet régulier.[1] Mais si les rimes de ses quatrains sont croisées, disposées en ordre contraire, et si les tercets sont en dehors des règles, ils

[1] de Banville: "Petit traité de Poésie Française' (pages 196 et seq.).



servent tous cependant à faire ressortir l'habileté du poète dans le maniement des rimes pour créer une musique riche, chatoyante et inoubliable.

De ses deux *villanelles* : " Dans l'air léger " (D. 80) et " Une nuit noire par un calme sous l'Équateur " (T. 40), la musique est délicieuse, le mouvement léger et dansant ; la répétition des premiers et troisièmes vers de la première stance, et des deux rimes uniques dans la poésie entière, aide à produire un effet charmant. Quant à la prosodie des villanelles, il est à remarquer que le poète a employé des vers de huit syllabes, ce qui est une innovation heureuse, surtout pour les sujets traités dans ces morceaux ; le vers vif, rapide et léger convient mieux aux idées que ne l'aurait fait le vers saccadé et sautillant de sept pieds.

Leconte de Lisle a vaincu les complications des *pantouns*, et ses cinq productions en ce genre (T. 28 et seq.) sont remarquables pour leur poli, leur grâce artistique et leur charme délicat. Tous, sauf le quatrième, sont en vers de huit syllabes, et ces vers conviennent à merveille à la rapidité, à la vivacité des images et des deux thèmes. Le quatrième, qui annonce le meurtre de la bien-aimée et la prise du daim par le tigre, est écrit dans la mesure plus ample, plus lente et plus grave de dix pieds. Le cinquième reprend le vers en huit syllabes pour exprimer le remords et pour peindre la nuit noire, et, grâce aux voyelles fermées, aux " e " muets, la mesure devient tragique. Il est à noter que Leconte de Lisle est presque le seul poète qui ait fourni des exemples parfaits en ce genre ; ils sont tous d'un style achevé et marqués de délicatesse artistique. Théodore de Banville lui écrivit un jour : " Vos pantouns sont comme un double chant, si l'on peut dire majeur et mineur. Une des pensées, une des idées, une des images soutenant l'autre comme un accompagnement."[1]

L'*ïambe* est la forme du " Sacre de Paris " (T. 76), et dans ce poème patriotique Leconte de Lisle a réussi à introduire une grande puissance d'expression ; cette même mesure lui a servi pour des paysages riants et délicats : " Le Manchy "

[1] Lettre citée par ' Jean Dornis '.

(B. 190), " La Source " (A. 139), et pour de jolies esquisses : " Le Retour d'Adônis " (A. 242), " Études latines, IV et XV " (A. 251 et 259) ; l'alternance de la mesure plus lente avec la mesure plus rapide donne une grâce, une délicatesse qui sont en complet rapport avec ces poésies légères. Quant aux formes de ses ïambes, Leconte de Lisle les commence ordinairement par l'alexandrin en rime masculine, mais la treizième étude latine (A. 258) s'ouvre par un octosyllabe féminin, et " Nell " (A. 298), chanson écossaise, est en ïambes de dix et de huit pieds, une mesure qui rend le tout encore plus délicat et léger ; et à l'égard de l'entrelacement des rimes " Le Sacre de Paris " (T. 76) est le seul poème de ce genre qui suive la forme habituelle de rimes croisées, tous les autres sont en rimes embrassées.[1] Mais dans toutes ses poésies de cette forme Leconte de Lisle a réussi à reproduire le vrai génie de l'ïambe ; le changement incessant de mètre et l'alternance régulière des mètres dont l'un est plus vif et l'autre plus lent a donné une variété, une grâce et une puissance qui s'harmonisent avec la pensée. Mais de tous les poèmes de ce genre " Les Étoiles mortelles " (A. 306) est le modèle le plus achevé de la cadence aux images, et du rythme à la pensée.

Les formes des strophes sont variées à l'infini ; le refrain de " La Tête de Kenwarc'h " (T. 15) est en un seul vers, et quelques vers de " La Mort de Valmiki " (A. 26) forment une stance distincte. Les refrains de " La Prière védique pour les Morts " (A. 4), de " Sûryâ " (A. 1), des " Elfes " (B. 100), de " Jane " (A. 296) et de " La Fille aux cheveux de lin " (A. 299), forment un distique dont l'effet convient admirablement à ces deux chansons écossaises qui reproduisent à peu près les mêmes sentiments qu'évoquent les poésies de Burns. Dans " Les Elfes " (B. 100) le poète répète comme un refrain les deux premiers vers qui sautillent et dansent comme des fées. Leconte de Lisle aime la *terza rima*, car il a employé cette mesure dans une douzaine de ses poésies, dont neuf se trouvent dans les " Poèmes Barbares ". Parmi ces poésies

[1] " Depuis le commencement du xix[e] siècle on a regardé l'ïambe comme un poème de longueur indéfinie, fait de vers de 12 et de 8 syllabes en rimes croisées " (Notes d'un professeur de français).



nous avons : " La Vision de Snorr " (B. 56), " Le Dernier Souvenir " (B. 233), " In excelsis " (B. 238), " La Chasse de l'Aigle " (T. 53), " A l'Italie " (B. 253), " Le Lévrier de Magnus " (T. 112), qui tous témoignent de l'habileté du poète dans le maniement de cette mesure, qui convient à la fière allure de " La Tête du Comte " (B. 285), au mouvement gracieux de " Péristèris " (A. 230), au noble " Barde de Temrah " (B. 61) et à la rapide " Chasse de l'Aigle " (T. 53). Leconte de Lisle l'a rendue capable de prendre tous les tons, et elle se prête à la fois au chant et au récit. Il serait intéressant mais monotone d'examiner les rimes et les mesures des autres strophes dans l'œuvre de Leconte de Lisle, parce que la variété de leurs rimes et la diversité de leurs mesures ne font qu'appuyer ce que nous avons constaté dans l'examen des autres stances, à savoir que le poète chercha toujours à varier ses rythmes et ses rimes pour mettre en valeur le sentiment des morceaux. Contentons-nous d'étudier la versification dans l'une de ces poésies : celle du " Talion " (T. 44) est d'une rareté extrême, et l'effet du petit vers est renforcé par le changement de mètre ; et les sortes de sextines dont il se servit pour " La Vérandah " (B. 134) et " La Lampe du Ciel " (T. 26) : ces poésies ont le charme d'une incantation ; la répétition de certains vers, communs refrains, ajoute un effet particulier à celui du rythme et du mouvement.

U.

Mais ce souci de l'adaptation du mouvement du vers à l'idée apparaît mieux encore dans les alexandrins. Nous allons étudier seulement les alexandrins ternaires dont nous avons déjà signalé la présence à côté des alexandrins purement classiques. De ces 1,700 vers il y a vingt-neuf espèces ; celles en 1, 6, 5 ; 5, 5, 2 ; 5, 1, 6 n'ont qu'un seul exemple :

" Et, — pour aiguillonner l'heu- — re qui n'a plus d'aile " (B. 141).
" Nulle, dit Satan, — n'a de visions — charnelles " (B. 336).
" Et l'Éternité — s'ouvre — après le Jugement ! " (T. 87).

Il n'y a pas de nombreux exemples des rythmes 2, 8, 2 ; 7, 5 ; ou 7, 3, 2 :

"Dès l'heure — où le premier jaillissement — des âges" (B. 48).
"Impérissablement jeune, — innocent — et beau" (B. 12).

Aussi peu nombreux sont les vers en 9, 3 ; 3, 9 ; 1, 8, 3 ; 5, 4, 3 :

"Et le renoncement furieux — du génie" (B. 239).
"Qu'ils s'arrêt- — ent devant la grande Mytila" (A. 34).
"Mais, — dans l'inaction surhumai- — ne plongés" (A. 9).
"Où se détachait — l'or pectoral — de la Croix" (D. 41).

Autres rythmes qui sont intéressants et peu nombreux sont :

"Aux roucoulements — doux et lents — des verts ramiers" (B. 139).
"Est certai- — ne. Le flot inévitab- — le monte" (D. 139).
"Au reste. — J'ai reçu mission — sur ce point" (T. 92).

On pourrait continuer cette analyse, mais comme les exemples deviennent plus nombreux à mesure qu'on approche des formes 4, 2, 6 ; 6, 2, 4 ; 2, 4, 6 etc., jusqu'aux mesures de 4, 5, 3 ; de 3, 5, 4 ; de 4, 4, 4, qui sont fort nombreuses, elle ne serait ni utile ni intéressante.

Mais ce qui est encore plus intéressant c'est de noter que Leconte de Lisle fut le premier poète qui essaya d'employer les ternaires en séries. Victor Hugo avait employé cette mesure comme par hasard ; nous ne trouvons aucun exemple chez lui de son emploi raisonné en groupe. Ses ternaires sont ou au commencement ou à la fin des poèmes pour produire un effet spécial.[1] Chez Leconte de Lisle on remarque des séries de ce rythme dans les "Poèmes Barbares" et "Tragiques", et ils tendent à prouver que son emploi est intentionnel ; ces séries ne produisent que rarement un effet harmonieux. Quant à l'emploi de ces mesures chez les disciples de Leconte de Lisle on remarque que Verlaine, poussant plus loin les innovations de son maître, réussit à écrire des stances en alexandrins romantiques et classiques.[2] Ni Coppée ni Sully-Prud'homme n'employèrent ces séries ;

[1] Voir pages 146, 147.
[2] "Sagesse" (pages 48 et 49) — Série romantique. "Sagesse" (page 73) : "Ne t'ai-je pas aimé... Lamentable ami ?" — Série classique.

et de Hérédia n'a pas de séries de rythmes romantiques, il se servit seulement de l'alexandrin classique sans le varier d'aucune autre forme.[1]

Ce culte de la rime et du rythme est un trait caractéristique de Leconte de Lisle, mais il ne s'est pas contenté de se débarrasser de l'accent sur la sixième syllabe ; il a su également se servir du rythme ternaire comme mesure particulière et originale. Les deux dernières stances de "La Dernière Vision" (B. 249) montrent que le poète s'est servi à dessein de cette suite de vers romantiques :

"Et — d'heure en heure, aussi, — vous vous engloutirez,
O tourbillonnements — d'étoi- — les éperdues,
Dans l'incommensurable effroi — des étendues,
Dans les gouf- — fres muets et noirs — des cieux sacrés !"

"Et ce sera — la Nuit aveu- — gle, la grande Ombre
Inform- — e, dans son vide — et sa stérilité,
L'abîme pacifique — où gît — la vanité
De ce qui fut — le temps — et l'espace — et le nombre."..

La différence entre ces deux strophes est frappante ; le mouvement saccadé de la première ne fait qu'ajouter à la confusion qu'expriment les vers eux-mêmes et la stance se termine par un vers qui est un des plus heurtés. L'autre strophe, au contraire, est fort gracieuse par le mouvement, surtout le dernier vers.

Un seul exemple montrera que le poète savait écrire des séries en alexandrins classiques :

"Et j'ai vu — l'Orient — s'entr'ouvrir, — et voilà
Que trois For- — mes d'azur, — de lumière — et de grâce,
Laissant — trois fleuves d'or — ruisseler — sur leur trace,
Montaient — d'un même trait — dans le ciel — réjoui,
Sans voir — le monstre terne — et Satan — ébloui ;
Et j'ai vu — que c'étaient, — en pure gloire — égales,
Les trois Ros- — es, les trois Vertus — théologales."[2]

(Les Paraboles de dom Guy, B. 335.)

[1] "Les Trophées" (p. 57) : "Que vos astres plus clairs gardent, etc."
[2] Voir aussi la seconde stance de "Sous l'épais Sycomore" (T. 42) : 2, 4, 2, 4 ; 2, 4, 3, 3 ; 3, 3, 2, 4 ; 2, 4, 2, 4. Comparer "Claire"

Quand il fait un mélange régulier des deux rythmes il est tout aussi heureux dans l'emploi de ce système que dans les autres ; analysons ces deux stances de " L'Aboma " (T. 102) :

" L'or flui- — de du jour — jaillit — en gerbes vives,
Mon- — te, s'épanouit, — retombe — et ruisselant
Comme un rose incendie — au fleuve — étincelant,
Semble le dilater — au-dessus — de ses rives."

" Sous les palétuviers visqueux, — aux longs arceaux,
Dans l'enchevêtrement aigu — des herbes grasses,
Tourbillon- — ne l'essaim — des mousti- — ques voraces,
Et les mou- — ches dont l'aile — égrati- — gne les eaux."

Les vers de la première strophe suivis par des rythmes lourds 8, 4 produisent un effet particulier sur l'oreille, et lorsque ceux-ci sont suivis par les courts, légers, ailés 3, 3, 3, 3, cet effet se complète.

On pourrait continuer cette étude de l'adaptation de la cadence à la pensée et montrer que Leconte de Lisle a tâché de faire correspondre le mouvement aux sentiments. Dans tous ces exemples on voit que l'ordre des mots, l'emploi des rythmes, s'accordent avec le sentiment et le développement de la pensée. Que certains de ces vers puissent être coupés autrement que nous ne l'avons fait, c'est incontestable,[1] mais la scansion proposée convient toujours aux idées exprimées et en suit le mouvement.

de Hugo (' Contemplations,' II, page 168) : " Quand nous en irons-nous..." " Quand nous en irons-nous ? ", et " Poésies Complètes " (I, page 50) de Gautier : " C'est bien elle toujours," . . . " J'ai dépensé." Noter que de Hérédia sait manier mieux que Leconte de Lisle ces séries en vers ternaires.

[1] Au lieu de :

" Comme un rose incendie — au fleuve — étincelant,
Semble le dilater — au-dessus — de ses rives."

on pourrait lire :

" Comme un rose — incendie — au fleuve — étincelant,
Sem- — ble le dilater — au-dessus — de ses rives."
(L'Aboma, T. 102.)

V.

Ce qui ressort de cet examen de la versification de Leconte de Lisle, c'est que le poète s'est servi des vers, des strophes, des genres qui conviennent le mieux aux sentiments et aux descriptions ; la prédominance des rimes masculines donne de la force et de la majesté aux idées graves ; la régularité de la phrase musicale exprime le calme de sa contemplation ; la gaieté, le mouvement de danse de "Médailles antiques, III" (A. 227), la musique de "Dans le ciel clair" (T. 17), le mouvement de marche du "Lévrier de Magnus" (T. 112), l'entrelacement des rimes de "La Vérandah" (B. 134), l'harmonieux rythme de "Kléarista" (A. 239) sont admirables pour mettre en relief le thème principal de ces poèmes, et le mouvement, l'entrain, la vivacité, la lenteur, la douceur, la mollesse sont en partie dûs à ces rythmes et à ces mesures qu'il a employés. De tous les poèmes, "La Ximena" (B. 293) est peut-être le seul où le poète n'ait pas choisi le rythme le mieux approprié au sujet ; son emploi de rimes plates n'est pas aussi bon que ne l'aurait été la *terza rima* qui se prête si bien à cette poésie de détails. Mais, assurément, il faut attribuer le charme principal de Leconte de Lisle à la musique de ses mots, de ses phrases et de ses périodes. Il a rendu aux mots, en plus de leur valeur descriptive, tout leur caractère musical ; il a voulu non seulement présenter à l'imagination de beaux tableaux, mais aussi donner à l'oreille le plaisir d'une harmonie délicate ; il a senti et révélé la symphonie infiniment variée des syllabes majestueuses ou sautillantes, graves ou légères. En dehors de tous les mérites de sa versification, il a su faire chanter le vers ; c'est pourquoi les dilettantes trouveront toujours dans sa poésie des sensations d'art raffinées dont tous les sens ont également leur part.

CHAPITRE VIII :

"L'Érudit et le Savant" :
Influence de l'Hellénisme :
Vocabulaire : Épithètes, Métaphores, etc. :
Grammaire :
Maniérismes et Défauts.

A.

Nous nous sommes attachés, pour découvrir les secrets du style de Leconte de Lisle, à retracer l'influence qu'eurent sur sa technique ses qualités d'homme et de poète en tant que peintre, musicien et raconteur. Il conviendrait de suivre encore la même méthode avant de passer à l'étude de sa langue et de son vocabulaire. Ce serait, ce nous semble, l'avis du feu M. Brunetière qui dans ses " Nouveaux essais " écrit au sujet du poète : " Il s'est trouvé conduit à réaliser d'une manière inattendue par l'alliance de la science et de la poésie un idéal plus contemporain, si l'on peut dire, que celui des plus déterminés partisans de la modernité dans l'Art... Son attitude intellectuelle a été celle non seulement de l'érudit, mais, à vrai dire, celle du zoologiste ou du botaniste en présence de l'espèce qu'ils étudient." C'est à son érudition et à sa science que Leconte de Lisle dut en grande partie la conception désintéressée de son art patient et exact ; clair, précis et sobre dans sa richesse même.

De même que la langue d'Anatole France est la subtile quintessence de ses études des classiques latins et grecs, des vieilles chroniques et des auteurs français de toutes nuances et de toutes écoles ; de même celle de Leconte de Lisle a ses racines dans ses lectures de Ronsard, de Chénier, de Hugo, de Barbier parmi les auteurs français, et surtout d'Eschyle et de Sophocle parmi les auteurs grecs. Il connut aussi les littératures anglaise, allemande et italienne par Shakespeare, Byron, Scott, Goethe, Schiller et Dante ; il acquit enfin de bonne heure un sens critique, auquel ses études scientifiques de physiologie, d'anatomie, de géologie et de botanique devaient donner encore plus de précision, de sûreté et de dignité.

Ce sens critique qui se manifeste si aigu, si direct et si sûr dans ses ' Préfaces ' (D. 215–236) et dans ses études sur les

'Poètes Contemporains' (D. 237–286) guida le poète non seulement dans le choix de ses sujets, mais aussi dans l'emploi qu'il fit de l'expression rare et juste, de l'épithète hardie et neuve, de la langue châtiée, exacte et cependant si peu pédante quand on la compare à celle de Victor Hugo. Rien ne serait plus intéressant dans une étude sur les rapports de la Science et de l'Érudition avec la poésie et le style poétique que de choisir comme exemples Walter Pater et Matthew Arnold, aussi bien que l'auteur des "Poèmes Antiques". Mais ce serait nous écarter de notre sujet que de le faire dans ce chapitre.[1]

B.

Nous avons dit au début de ce travail que Leconte de Lisle avait beaucoup lu les auteurs grecs et que ceux-ci avaient eu une grande influence sur sa poésie. En cela il se sépare nettement des Romantiques, que la pensée antique a peu préoccupés et dont le style est loin de cette simplicité qui est la force et le charme des œuvres grecques. En cela, c'est à André Chénier que Leconte de Lisle se rattache, et par delà Chénier à Ronsard et à la Pléiade. Il serait facile de montrer que presque partout dans son œuvre l'influence de l'esprit classique se manifeste, et cela même dans celles de ses poésies — et elles sont nombreuses — qui ne sont pas directement inspirées des légendes helléniques. Mais c'est surtout sur son style et sur sa langue que l'influence grecque fut considérable ; Leconte de Lisle, avant de se révéler le Maître qu'il fut, s'était, pour ainsi dire, formé la main en traduisant les grands chefs-d'œuvre de la littérature grecque : l'Iliade et l'Odyssée, les pièces d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, et enfin de Théocrite. On sent dans les "Poèmes Antiques" qu'il est tout pénétré d'hellénisme ; presque toutes les pièces de ce volume sont imitées du grec et particulièrement de Théocrite. Outre les poèmes grecs qui se trouvent dans ce recueil, Leconte de Lisle a fait une adaptation libre de l'Iôn d'Euripide — "L'Apollônide" (D. 89), et une imitation de la célèbre trilogie d'Aeschyle, "Les Érinnyes" (T. 171). Cette dernière pièce est très intéressante, mais d'un style assez peu grec ; Leconte de Lisle a exagéré la brutalité et l'horreur

[1] Voir pages 184, 185 de cette thèse.

du sujet, et cette pièce semble plutôt inspirée d'une légende du Nord. Mais il s'y trouve beaucoup d'hellénismes que nous aurons à signaler.

Ce qui frappe d'abord dans les poésies grecques de Leconte de Lisle c'est l'abondance des noms propres et ensuite l'orthographe de ces mots. Cela donne à sa poésie beaucoup de pittoresque, mais quelques-uns ont estimé que cette grande quantité de noms était un peu fastidieuse et que leur orthographe toute grecque était un étalage d'érudition inutile et qui souvent gâtait le vers.[1] Il est certain que les mots suivants, par exemple, sont un peu déroutants : 'Klytaimnestra,' 'Oita,' 'Kassandra,' pour Clytemnestre, Oeta et Cassandre. En général, son habitude de remplacer dans de tels mots, et même dans certains autres moins communs comme "khlamyde", le "c" par un "k" pour correspondre au 'kappa' grec, donne aux mots un aspect barbare dont on ne voit pas l'utilité. Mais en revanche beaucoup de ces mots sont si harmonieux que leur emploi donne aux vers un charme et une douceur très particulière. Voici quelques exemples entre beaucoup :

"C'est le Dieu de Sminthée et de la Maionie" (A. 150).
"Et les fleuves d'argent, Simoïs et Xanthos" (A. 101).
"Et le bel Eurotos, cher au Dieu de Kyllène" (A. 191).
"Et sur le vert Kynthios ou l'Érymanthe sombre" (A. 201).
"Plus belle qu'Artémis aux forêts d'Ortygie" (A. 272).

En ce qui concerne le vocabulaire de ces poésies, il est relativement et, on pourrait dire, volontairement restreint. Homère et Théocrite, les deux poètes que Leconte de Lisle a principalement imités dans les "Poèmes Antiques", n'avaient pas un vocabulaire très étendu. Mais le poète français emploie toute sorte de mots techniques pour désigner les vêtements, les armes, etc. Cela est tout naturel, puisqu'il s'agit de choses grecques et il n'y a pas à insister ; mais ce qu'il faut montrer c'est le choix des épithètes, qui sont toujours les mêmes, ainsi qu'il arrive dans les poèmes homériques. C'est ainsi que la terre est toujours la terre "*sacrée*" ou "*divine*" ou "*féconde*" ; et combien le poète aime l'ex-

[1] Saintsbury, "The Later Nineteenth Century," p. 49 et 58.

pression le "*sol sacré d'Hellas*"! De même la mer est le plus souvent appelée "divine":

"Où la *divine* Mer sommeille et rêve en paix" (A. 75),
"Mais sur le sable au loin chante la mer *divine*" (A. 294),

ou "vaste":

"Déjà sur la mer *vaste* une propice haleine" (A. 83).

Il l'appelle aussi "*glauque*" et "*murmurante*". Ces épithètes qui n'expriment rien de précis ou de particulier se joignent naturellement au substantif, et ce que nous avons dit de la mer et de la terre pourrait se dire du "soleil", de la "jeunesse", des "yeux", des "genoux", etc. De même avec les épithètes d'amour: "*douce tête*" (T. 210), "*chère tête*" (T. 217), etc. Parfois même l'épithète se compose non plus d'un seul adjectif, mais de toute une locution: "Hélène, aux pieds d'argent" (A. 82), "La fille de Léda, reine aux cheveux dorés" (A. 101), "La blanche Kharikhlô, la Nymphe aux blonds cheveux" (A. 202), "L'aurore aux tresses blondes" (A. 213); Paris est "l'Étranger à la tête dorée" (A. 88), etc., etc. Les lions sont les "chasseurs de bœufs et d'hommes" (B. 179), le jaguar est "le tueur de bœufs et de chevaux" (B. 217), etc., et enfin Lakçmana, le jeune homme, "frémit dans son cœur" (A. 32).

Le style des poèmes d'inspiration grecque est assez différent de celui des autres. Il est volontairement plus simple, et Leconte de Lisle s'efforce d'atteindre sinon à la simplicité naïve des poèmes héroïques, qu'il est difficile à un moderne de retrouver, du moins à celle plus voulue et plus travaillée des poètes alexandrins et particulièrement de Théocrite. Y réussit-il complètement? Il semble que non. Il reste toujours le penseur et l'érudit du XIXième siècle et il n'arrive pas, malgré tout son amour pour l'antiquité grecque, à dépouiller entièrement sa personnalité. Sans doute des poèmes comme "Hélène" (A. 81) ou "Khirôn" (A. 184), et surtout comme "Glaucé" (A. 75), "Thestylis" (A. 221), "Le Vase" (A. 172), "Les Plaintes du Cyclope" (A. 174), etc., sont d'une facture délicieuse et bien grecque, mais ils n'ont pas "la naïveté et la simplicité vraiment helléniques des idylles"

de Chénier.[1] Ces critiques ne sauraient du reste être que légères, et nous devons reconnaître qu'aucun poète au XIXième siècle ne s'est approché autant de l'idéal grec tant au point de vue de l'inspiration qu'au point de vue de style. Ordinairement il n'obtient pas cet effet classique en transcrivant de cette langue des idiotismes et en copiant servilement des expressions spéciales à Homère, aux 'Tragiques' ou à Théocrite; il l'a fait quelquefois cependant, et nous les noterons dans la liste de ses maniérismes.[2] En outre, il n'en a pas non plus qu'André Chénier, qui selon Népomucène Lemercier a fait une "imitation outrée des formules et des tours antiques,"[3] et qui, d'après Hugo,[4] a une "manie de mutiler la phrase et de la tailler à la grecque"; sa syntaxe, au contraire, n'offre aucune particularité dans ses poèmes grecs; elle est française et non pas grecque. C'est donc uniquement par une plus grande simplicité de style que ses poèmes helléniques se distinguent des autres: les phrases sont moins chargées d'incidentes, les périodes moins longues.

Le plus souvent Leconte de Lisle use de propositions principales assez courtes reliées entre elles par la conjonction "et" ou par "puis". Cela est voulu, et assez contraire à son habitude partout ailleurs. Tel est le détail très caractéristique d'"Hèraklès au Taureau":

"Le soleil déclinait vers l'écume des flots,
Et les grasses brebis revenaient aux enclos;
Et les vaches suivaient, semblables aux nuées
Qui roulent sans relâche, à la file entraînées,
Lorsque le vent d'automne, au travers du ciel noir,
Les chasse à grands coups d'aile, *et* qu'elles vont pleuvoir.
Derrière les brebis, toutes lourdes de laine,
Telles s'amoncelaient les vaches dans la plaine.
La campagne n'était qu'un seul mugissement,
Et les grands chiens d'Élis aboyaient bruyamment.

[1] "André Chénier," par Émile Faguet, Paris, Hachette et Cie., 1902.
[2] Voir page 176.
[3] "Revue encyclopédique," octobre 1819, compte rendu par Lemercier.
[4] "Littérature et philosophie mêlées," par Hugo (tome I).

Puis succédaient trois cents taureaux aux larges cuisses,
Puis deux cents au poil rouge, inquiets des génisses,
Puis douze, les plus beaux *et* parfaitement blancs,
Qui de leurs fouets velus rafraîchaissaient leurs flancs,
Hauts de taille, vêtus de force *et* de courage,
Et paissant d'habitude au meilleur pâturage" (A. 182).

Il faut remarquer la quantité d'imitations que contiennent ces pièces ; les vers qui en sont entièrement composés sont innombrables :

"Ô nature, ô Kybèle, ô sereines forêts" (A. 80).
"Vierges aux lyres d'or, vierges ceintes d'acanthes" (A. 81).
"Muses, je vous implore ! Et toi, divin Chanteur" (A. 81).
"Ô Muses, volupté des hommes et des Dieux" (A. 81).

Et plus loin "ô fille de Léda" (A. 82), "ô fils d'Hypérion" (A. 83), etc. Dans "Niobé" on trouve de nombreux exemples analogues comme :

"Ville au bouclier d'or, favorite des Dieux" (A. 142).

On pourrait multiplier à l'infini les exemples de ce genre et l'on voit que ces invocations s'adressent aussi bien aux Dieux qu'aux hommes, aux villes et aux choses de la nature. Ces imitations se trouvent chez tous les poètes et dans les autres œuvres de Leconte de Lisle, mais avec beaucoup moins de fréquence.

Enfin on peut remarquer que malgré son goût pour les grands vers sonores et amples avec la césure à l'hémistiche Leconte de Lisle pour donner mieux l'impression du grec a écrit certaines pièces en vers coupés et comme hachés, composés de petites phrases courtes et précises, avec des quantités de rejets, ce qui ne lui est pas habituel. Ceci est frappant dans les poèmes imités de Théocrite et particulièrement dans "Le Vase" (A. 172) et "Pan" (A. 128) :

"Pan d'Arcadie, aux pieds de chèvre, au front armé
De deux cornes, bruyant, et des pasteurs aimé."

"Vagabond, il se plaît aux jeux, aux chœurs dansants
Des Nymphes, sur la mousse et les gazons naissants."

"La peau de lynx revêt son dos ; sa tête est ceinte
De l'agreste safran, de la molle hyacinthe" (A. 128).

C.

La première chose qui attire l'attention dans la langue de Leconte de Lisle est la richesse du vocabulaire. Pour faire ressortir les couleurs, les parfums, les lignes, l'atmosphère de ses poésies grecques, orientales, indiennes, espagnoles, celtiques, il se sert de mots nouveaux et recherchés. Il les a choisis en artiste, en musicien, plutôt qu'en grammairien ou en littérateur : le souci de la couleur locale, du rythme et du son prédomine dans son esprit et lui inspire le choix de mots ; et bien que ces mots neufs puissent paraître des choses mortes quand ils sont classés, séparés, disséqués, hors de l'organisme vivant, ils ont cependant une valeur harmonique, historique ou descriptive. Le mot semble se présenter à Leconte de Lisle comme un tableau, une harmonie qui illumine les souvenirs, les émotions, endormis dans quelque coin obscur de la mémoire.

A l'égard du vocabulaire lui-même, il semble que le poète ait fourni à la langue des mots qui jusqu'à lui furent inconnus ou, au moins, ne figurent pas dans la langue de son temps. Ce sont : "pippala," "açoka," "penn-baz," "Lall-Bibi," "paliacate," "bobres," "bigaylles," "letchis," "koukals," "calaous," "chaparals" et "autolâtrie".

"Au pied d'un *pippala* je m'assis sur la terre" (A. 11).

"Le jeune Bhagavat, dans la fleur de l'enfance,
Qui, sous les *açokas* cherchant de frais abris" (A. 23).

"Les Ovates, vêtus de noir, et les Évhages
Portant haches de pierre et durs *penn-baz* sauvages" (B. 115).

"Quand l'essaim tournoyant des *Lall-Bibi* s'enlace
Comme un souple python aux anneaux constellés" (B. 139).

"Autour danse un essaim léger de *Lall-Bibis*" (B. 157).

"Vingt Cipayes, la main sur leurs pommeaux fourbis
Et le crâne rasé ceint du *paliacate*,
Gardent le vieux Nabab et la Begum d'Arkate" (B. 157).

'L'aigu fourmillement des stridentes *bigaylles*
S'épaissit et tournoie au-dessus des broussailles" (B. 164).

"Le long de la chaussée et des varangues basses
Où les vieux créoles fumaient,
Par les groupes joyeux des Noirs, ils s'animaient
Au bruit des *bobres* Madécasses" (B. 191).

"Des bambous éveillés où le vent bat des ailes,
Des *letchis* au fruit pourpre et des cannelliers" (B. 198).

"La nuit tombe. On entend les *koukals* aux cris aigres"
(B. 163).

"Le café rouge, par monceaux, sur l'aire sèche;
Dans les mortiers massifs le son des *calaous*" (T. 37).

"La masse épaisse, aux poils épars, toujours accrue,
Écrasant blessés, morts, *chaparals* rabougris" (D. 69).

Et le mot "*autolâtrie*", inventé, dit-on, par Leconte de Lisle pour désigner une vanité et une profanation gratuites ou l'amour propre exagéré.[1]

Cette liste n'est pas longue, mais Hugo et Gautier avaient précédé Leconte de Lisle dans cette voie et entrepris la plus grande partie de ce travail d'enrichissement du vocabulaire si pauvre des Classiques. D'ailleurs, Leconte de Lisle a recours à bien des mots étranges ou inusités, et son vocabulaire oriental, grec, celtique et moyenâgeux est savamment riche et précis. Énumérons parmi ses mots orientaux: mangue, térébinthe, palétuvier, varangue, çurma, kriss, ara, pantoun, manchy, crotales, caraïbe, sénégalis, besan, aneth, kokila; et ses mots grecs: syrinx, péktis, éphèbe, hélichryse, etc.; ceux d'Égypte: pagne, nome, souchet, sistre, nopal, etc.; les mots celtiques et scandinaves: éclisse, jarle, rhôte, oc'h, rogue, etc.; "skalde" est un de ses mots suédois; "sachem" et "sassafras" sont deux de ceux qu'il a pris au Nouveau Monde; et "angelot," "mangonneaux," "espale,"

[1] Aussi on rencontre deux adjectifs qui ne sont pas dans le dictionnaire de l'Académie, "aurorale" et "Italique":

"Rien qui surgisse au loin dans la steppe *aurorale*" (T. 54): évidemment "aurorale" veut dire 'éclairée par l'aurore'.

Et "Dans les vallons d'Hellas, dans les champs *Italiques*" (A. 265), où l'adjectif formé par Leconte de Lisle pour signifier 'de l'Italie' a un son grec.

sont trois de ses mots moyenâgeux. Il emploie aussi les termes scientifiques : sinciput, cinabre, pustule, stigmate, carène, antenne, otawa ; les mots religieux qui sont précis et servent à ajouter de la couleur locale : cilice, éphod, cagoule, scapulaire, capuce, cénobite, bulle, canon, Paraclet, oints, chrême, sanhédrin, synodal. Il n'avait pas comme les Classiques le dédain du mot roturier ; ce qui lui importait avant tout, c'était de rendre sa pensée avec force ; et comme il ne trouve rien de beau, rien de louable dans le Moyen Âge, il fait exprimer par ses caractères des phrases et des mots qui sont peut-être vulgaires et grossiers, mais expressifs :

" Et tout le long de cette énorme *goinfrerie*
Cent moines, très joyeux, *à la trogne fleurie*,
Entonnant les bons jus de Touraine..." (B. 343).

Plus tard dans la même pièce il appelle les moines des 'goulus' :

" Derrière ces *goulus*, non moins empressés qu'eux " (B. 344).

Aussi dans " La Bête écarlate " a-t-il écrit :

" Une robe couleur de feu mêlé de sang
Pendait à larges plis de son *râble* puissant " (T. 108).

Dans " Les Inquiétudes de don Simuel " on trouve ce vers :

" Rançonner les couvents, *traire les juiveries*? " (T. 155) ;

et le Diable qui parle à Borgia et à Cozza leur dit :

" *Vous épanouirez la rate* aux infidèles " (D. 54).

Le souci de l'exactitude historique amène Leconte de Lisle à faire emploi dans ses poèmes moyenâgeux de vieux mots français à peine connus de nos jours ou employés dans un autre sens :

" Sous le festin fumant
La table aux *ais* nombreux a gémi longuement " (A. 147).

" La porte aux *ais* de fer, aux trois barres d'airain " (B. 87).

" Des clochettes d'argent tinte, et les cavaliers
Mêlent le rire allègre aux *devis* familiers " (B. 290).

Il y a aussi " feintise ", " coût ", " guerroyer," " nonne," " moutier," mots employés dans un style élevé :

" Donc, je vous sais sans peur, sans *feintise* ni trame " (T. 164).

" Rien ne rentre, le *coût*, ni la taxe régale " (T. 154).

" Depuis lors, et fidèle au pardon octroyé,
Suivi de l'Ordre entier, bravement *guerroyé* " (T. 160).

" C'est un ancien *moutier* de *Nonnes*..." (T. 128).

" Féal " pour ' fidèle ' et ' foi ' se trouve dans " La Ximena " et " Cozza et Borgia " :

" Or, les arrêts transmis par les scribes, selon
Les formes, au *féal* aussi bien qu'au félon " (B. 293).

" Mon *féal* ! Vous feriez rougir..." (D. 55).

" Vertu " veut dire ' courage ' dans ces vers :

" Sur l'idolâtre impur, mille fois combattu,
Tu nous as déchaînés, ivres de ta *vertu* " (T. 21).

" Il le réchauffe au feu de sa jeune *vertu* " (A. 213).

Lorsqu'il emploie " fatidique ", " fatale," " fierté," " furtif," " cure ", c'est avec leur signification latine :

" Puis les rapides ans inclinent sa *fierté* " (A. 98).
" La *fatale* Héléna suivit le Priamide ? " (T. 219).

Il parle des " siècles " (B. 53), des " races " (A. 111), des " jours " (D. 93), des " ans " (A. 35), des " monts " (B. 119) *fatidiques* ; il fait mention dans " Khirôn " du " déroulement *fatidique* des âges " (A. 198) et dans " L'Apollônide " du " *fatidique* laurier " (D. 118).

" Male " a l'idée latine de ' malus ' dans ces vers :

" Père ! j'ai relustré ton nom et ton pavois,
Coupé la *male* langue et bien fauché l'ivraie " (B. 287).

" Or, Don Pédro s'avance au balcon, et d'en haut
S'écrie : — A la *male* heure êtes venu vous mettre
Entre mes mains, Bâtard !..." (T. 162).

" Fiers " a le sens de ' ferox ' dans ce vers de " L'Arc de Civa " :
" Et vous, *fiers* cavaliers qui descendez des monts " (A. 32).
Il redonne à ces mots vie et couleur en leur restituant leur sens étymologique.

Il semble avoir rendu presque poétiques des mots tels que " dévorateur ", " envelopper," " mordre," " déchirer " :

" Les deux chiens d'Yama, *dévorateurs* des âmes " (A. 6).

"Et ma chair va frémir sous le couteau qui *mord*" (T. 192).
"O nuits! *Déchirements* enflammés de la nue" (B. 13).

Valmiki, le poète immortel, a cent ans, "l'ennui de vivre l'enveloppe"[1]; et combien juste est le mot "distendre" dans ce vers de "La Vision de Brahma" pour évoquer l'idée de gonflement forcé :

"Reculer, se *distendre*, et contenir l'espace" (A. 59).

Le poète a su introduire comme des auxiliaires puissants de la couleur locale des mots dont la force vitale réside dans les souvenirs qu'ils évoquent :

"Après l'*apothéose*, après les *gémonies*" (B. 232).

"Ni le bon Tullius sur les *Rostres* de Rome" (D. 47).

"O monstrueux bâtard, fruit impur et charnel
De Rome la *Ribaude* et de Satanaël" (D. 39).

"Jours du premier triomphe où, comme une bannière,
Le sacré *Labarum* flotta dans la lumière!" (A. 282.)

"De la *Goule* du Nord vous êtes sortis tous
Comme d'un vomitoire" (T. 46).

D.

Leconte de Lisle se révèle un maître ès connaissances classique, géographique, historique et légendaire ; les noms grecs se mêlent à ceux de l'Inde, de l'Orient, de l'Arabie et du Nord, et les noms des lieux solitaires, étranges, historiques jonchent les pages de ses poèmes : tels Abd-El-Nur-Eddin, Al-Boraq, Mouça-al-Kébyr, Kala't-al-Noçour, Ali-Khan ; ou Angira, Bhagavat, Maitreya, Anubis, Khons, Çanta, Apsaras, Çunacépa, Viçvamitra, Alam-Guîr, Civa, Djihan-Arâ, Nurmahal, Nurdjéhem, Sûryâ, Valmiki ; ou Komor, Gwiddonn, Kenwarc'h, Murdoc'h, Runoïa, Skuld, Snorr, Uheldéda, Ylmer, Karjala, Hu-ar-braz, Hu-Gudarn, Azewladour, Pohja. Ils sont là, sans doute, parce que le poète voulait que toute connaissance contribuât à sa poésie, et il fait penser à Virgile, à Milton. Mais n'y a-t-il pas un vrai génie poétique dans l'habileté avec laquelle Leconte de Lisle se sert des noms propres? ces noms propres qui résonnent voluptueusement

[1] "La Mort de Valmiki" (A. 26).

à l'oreille comme de la musique et qui, grâce à leur rareté, semblent répandre des parfums inconnus. Et après tout, ce n'est que chez les meilleurs et les plus érudits poètes qu'on trouve une profusion de noms comparable à celle que l'on rencontre dans l'œuvre de Leconte de Lisle. Lisons quelques vers de " Cozza et Borgia " (D. 46), la première strophe de " Khirôn " (A. 184), celle de " La Mort de Penthée (A. 180), quelques vers de " Niobé " (A. 142), la poésie intitulée " La Paix des Dieux " (D. 6–7), et comptons les noms qui se rencontrent dans vingt vers successifs de " Khirôn " (A. 191) : ce sont Hèraklès, Zeus, Alkmène, Thèbe, Tiphys, Kastor le Tyndaride, ' celui qu'Eurotas vit naître avec Hélène ', Léda, Méléagre, Kalydon, Boutès, Pallas, Pélée, Télamôn, Amphiôn, Pallène, ' le bel Eurotos cher au Dieu de Kyllène,' Nestôr, Lyncée, Aidès, Aisôn et Athènè. L'effet de ces noms dans ces extraits ne vient pas de la pompe et de l'éclat des sons, mais plutôt de leur pouvoir évocateur. Ils éveillent la mémoire et font qu'image après image, scène après scène, se présentent aux yeux du lecteur. Et, enfin, n'est-ce pas un signe de talent supérieur que de pouvoir composer un registre de noms capable d'éblouir le lecteur, de le laisser plein de visions et ivre d'harmonie ?

E.

Dans le vocabulaire de Leconte de Lisle on rencontre beaucoup de mots étranges dont l'orthographe n'était pas très certaine ; c'est qu'il y a toujours chez le poète une intention soit pour l'œil, soit pour l'oreille. Le poète a écrit " vét*i*vers aux aloès fleuris " (B. 175) ; ce mot a la même forme en anglais, mais Littré écrit " vét*y*vers ".

" Les rudes palmiers-*doums* où l'ibis fait son gîte " (B. 164).

Littré écrit le mot comme " doume ", bien qu'en arabe il s'écrive " doûm ".

" Un faisceau de *djerrids* aigus dont il les perce " (T. 158).

Il semble plus répandu d'écrire ce mot " djerids ", avec un seul " r ", comme en arabe. De même le poète a écrit " sourates " au lieu de " surates " :

" Ainsi qu'il est écrit aux *Sourates* du Livre " (T. 5),

et au mot " chaparral " il n'a donné qu'un seul " r " :

" Écrasant blessés, morts, *chaparals* rabougris " (D. 69) ;

'chaparral', le mot espagnol, en est l'origine pour indiquer un fourré épais de chênes trapus, de petits arbustes épineux. En anglais ce mot a pris la même forme comme en espagnol.[1]

Avec le mot " g*é*roflier " Leconte de Lisle a suivi la forme ordinaire, quoiqu'il soit plus correct de l'écrire comme Littré " g*i*roflier ", mais la plupart des écrivains français semblent préférer le " é ".

" Les blonds sénégalis, dans les *gérofliers* " (B. 201).

" Chape " s'écrit ordinairement d'un seul " p ", mais Leconte de Lisle l'épelle ' chappe ' :

" Vêtu du pallium, et la *chappe* à l'épaule " (B. 333).

" Palanquin " a la forme de ' palankin ' dans ce vers de " Nurmahal " :

" Le *palankin* doré des Radjahs indolents " (B. 138).

" Houka " se trouve sous la forme de ' hûka ' :

" Son *hûka* bigarré d'arabesques fleuries " (B. 159).

De même " omrah " est écrit sous la forme d' " umrah " (B. 136) ; " divan ", la salle du conseil dans les pays musulmans, a la forme de " dyouân ", forme qui ressemble plus à l'original persan ' dīvān ' :

" Voici. Le *Dyouân* s'ouvre. De place en place " (T. 3).

" Muezzin ", la forme ordinaire en français et en anglais, est écrit " mouazzin ", forme qui est d'ailleurs plus en rapport avec l'origine arabe ' mouadhin ' :

" Les *Mouazzin* criant en syllabes sonores " (T. 2).

" Simoun ", la forme régulière et maintenant acceptée, a suivi la forme arabe ' sémoûn ' dans " Le Lévrier de Magnus " :

" Pirates du désert, vivant *Sémoûn* qui rôde " (T. 123).

De même avec les mots " imâns ", " pantoum," " criss,"

[1] R. L. Stevenson, " Even the low thorny chaparral was thick with pea-like blossom " (Silverado Squatters, p. 280).

H. H. Jackson, " Nobody will ever by pencil or brush or pen fairly render the beauty of the mysterious, undefined, undefinable chaparral " (Glimpses of Three Coasts).

“ cheik ” ou “ scheik ”, “ henné,” “ sicle ”, au lieu de ces formes habituelles françaises, Leconte de Lisle, visant à leurs origines orientales, les épelle : “ Imâ*ms* ” (T. 3), “ pantou*n* ” (T. 28), “ *k*riss ” (T. 33), “ Scheik*h* ” (T. 126), “ h*i*nné ” (T. 33) et “ *schiqel* ” (T. 126 et B. 25).

Il en est de même avec “ oncques ”. Selon Littré ce mot s’écrit “ onc ” ou “ onques ”, mais Leconte de Lisle dans “ Le Lévrier de Magnus ” préfère, comme il le convient d’ailleurs, la forme moyenâgeuse :

“ Son cri de guerre étant : Sus ! *Oncques* ne rebrousse ! ”
(T. 113).

Et enfin avec “ guivres ” dans “ Les Paraboles de dom Guy ” :

“ Chauves-souris, hiboux, *guivres*, dragons-volants ” (B. 334) ;

le poète a raison d’écrire “ guivres ” comme il le fait, bien qu’on l’écrive plus souvent ‘ givre ’ ; le mot vient de “ vipera ”.

Le poète semble aimer la lettre “ k ” ; il préfère “ *k*anéphore ” à ‘ canéphore ’, “ *k*haldaïque ” à ‘ chaldaïque ’, “ *k*ratère ” à ‘ cratère ’, “ tur*k* ” à ‘ turc ’, etc., parce que cette lettre donne à ses mots un aspect plus grec.

Parfois il épelle le même mot de différentes façons : il écrit “ chacal ” et “ chakal ” :

“ Autour des flaques d’eau saumâtre où les cha*k*als ” (B. 164),
“ Plein du cri des cha*c*als...” (B. 3) ;

de même avec “ *k*ithare ” (A. 227) et “ *c*ithare ” (A. 249) ; “ lot*us* ” (A. 7) et “ lot*os* ” (A. 135) ; “ *ç*antal ” (B. 140) et “ *s*antal ” (T. 32) ; “ *th*rône ” (D. 111) et “ *t*rône ” (B. 329) ; “ *dj*ungles ” (B. 158) et “ *j*ungles ” (B. 203) ; “ cl*és* ” (T. 96) et “ cl*efs* ” (B. 332).

Quant aux noms de ses caractères des dieux, des héros, des lieux, le poète a changé parfois leur orthographe : Achab devient Akhab, Amri est Hamri (“ fils de Hamri ”), et Aureng-Zeyb est Aurang-Ceyb. Il préfère Manoel à Manuel, Alarik à Alaric, Kassandra à Cassandre, Kréousa à Créouse, Érekhthée

à Érechtée, Hèraklès à Hercule, etc., etc. Krysaor est " mère de Kerberos aux cinquante mâchoires ", Hélène est parfois Héléna, Aphrodite Aphrodita, Athènes Athena, et Perséphone Perséphona. Cambrie devient Kambrie, Iolcos Iolkos, Sperchius Sperkhios, Cynthe Kynthios, Golconde Golkund, Oude Aoud, Cédron Qidrôn, Sion Tsiôn, etc., etc., et enfin il donne aux rois allemands, les Othons, l'orthographe allemande " Ottons ".

Il se sert des deux formes " More " et " Maure " :

" Pour vous, êtes-vous pas *More* ou Juif, ou peut-être " (B. 291).

" Écuyers, échansons, pages, *Maures* lippus " (B. 285).

De même avec " Qaïn " (B. 9) et " Caïn " (D. 169), et avec " Alborak " (B. 144) et " Al-Boraq " (T. 13).

Mais il ne faut d'ailleurs pas attacher trop d'importance à ces petites particularités orthographiques ; c'est peut-être l'un des maniérismes dont nous aurons à parler plus tard. Tantôt le poète changera une voyelle pour donner au mot une sonorité plus grande ; tantôt il substituera un " k " au " ch " habituel pour se rapprocher davantage de l'étymologie du kappa grec ; tantôt il se laissera singulièrement séduire par l'aspect plus pittoresque du mot et le désir d'ajouter une note locale aux descriptions exotiques et étranges. C'est là un bien léger travers de Leconte de Lisle ; peut-être obéissait-il à un principe raisonné, et voulait-il ressusciter en même temps que les civilisations disparues une orthographe de leurs noms propres plus rationnelle et plus conforme à leur caractère. Ce que nous nous bornerons à noter, c'est que, après lui, peu de ces orthographes se sont acclimatées dans la langue.

F.

Avec quelle richesse de couleurs, d'images, d'épithètes, de métaphores, de comparaisons inattendues, mais frappantes, il donne l'illusion de la peinture même et y ajoute en plus l'harmonie des mouvements, l'arome des parfums, et mieux encore la révélation subtile du caractère et des sentiments ! Comme dans tous ses tableaux, il met en jeu toutes les res-

sources de la langue et du style, mais toujours avec cette justesse, cette rectitude, cette sobriété, cette dignité, sur lesquelles nous ne saurions trop insister. Taine eût pu dire de lui ce qu'il ne pouvait pas dire de Dickens : " Il sent en effet que le bleu et le rouge, la ligne droite et la ligne courbe, suffisent pour composer des concerts immenses qui, parmi tant d'expressions diverses, gardent une sérénité grandiose, et ouvrent au plus profond de l'âme une source de santé et de bonheur." [1]

C'est toujours dans le souvenir des charmes de l'île natale que Leconte de Lisle puise ses plus belles images ; tout en elles est lumière, couleur, parfum, harmonie. C'est à la nature surtout, à l'histoire parfois, qu'il emprunte tous ses artifices d'artiste et de poète. Pour peindre les moindres détails de ses portraits, parties du corps, vêtements, armures, gestes, etc., il ajoute aux couleurs vives, intenses et pures dont nous avons parlé toutes les formes, les nuances, les mouvements, les expressions qu'il a observés dans le ciel, la mer, les fleuves, les ruisseaux, les montagnes, les forêts, les fruits, les arbres, les animaux. On pourrait en faire tout un dictionnaire qui serait, certes, aussi volumineux que celui que M. Huguet se propose un jour de publier sur les Métaphores de Victor Hugo.

Citons-en quelques exemples au hasard de la lecture sans chercher à les grouper en musée, car ce travail de classification peut, comme les ' tribal lays ' de Kipling, se faire de trente-cinq manières différentes :

" And every single one of them is right."

Ce sont les yeux bleus, noirs comme le jais, jaunes, violets, étincelants, éclatants, éblouissants, ardents, sombres, purs, augustes, pieux, sacrés, divins, les yeux semblables aux étoiles ; les beaux yeux de Klytie sont

" tout pleins de ces clartés divines,
Que l'urne du matin verse aux buissons en fleurs."
(A. 131.)

[1] " Histoire de la Littérature anglaise " (tome v, p. 22).

C'est l'effluve embaumé des yeux de la Déesse de l'amour (D. 21) ; les longs yeux à demi entr'ouverts de la Persane royale d'où sortent

" Deux rayons noirs chargés d'une muette ivresse " (B. 135).

Ce sont de même les joues, les épaules, les seins, blancs comme la neige, l'albâtre, l'écume de mer ; comme un beau marbre, diaphanes, émus, palpitants, " fermes et luisants comme le vert raisin " (A. 175) ; les pieds, les mains, les bras, roses, blancs, onduleux, souples, agiles, " luisants comme des osselets " (A. 230).

Ce sont les attitudes et les mouvements du corps, la force, la joie, la souplesse, le rire clair, doux, sonore, éblouissant. Ganga disparaît dans le fleuve endormi

" Comme un rayon qui plonge et s'éclipse à demi " (A. 18).

Glaucé instruit ses " pieds de neige aux divines cadences " (A. 75) ; Akhab plein d'ennui est, un jour d'été, comme " le voyageur courbé sur la source tarie " (B. 22).

Ce sont les vêtements, les lins flottants, les ondulations des blanches draperies ; la robe éclatante, écarlate, pourpre ; le costume à la fois pittoresque, exact, historique.

Cette richesse d'images neuves et hardies est la même pour les épithètes d'amour, de désir, etc. ; il parle donc du " calice amer du désir " (B. 220), de la " guêpe du désir " (B. 244), du " fouet du désir " (B. 43). Le désir " mord " (A. 174), " consume " (D. 55) ; et les damnés sont " rongés de désirs " (B. 235). L'oubli est une " herbe " (A. 273), il est " vorace " (B. 232) ; le poète parle du " silencieux abîme de l'oubli " (B. 358), du " plus noir de l'oubli " (B. 53) et du " souffle de l'oubli " (B. 260). L'amour est un " bleu papillon " (T. 40), un " divin vagabond " (T. 40), une " odeur immortelle " (T. 71), une " céleste liqueur " (T. 70) ; aussi une " ivresse funeste " (A. 16), une " cuisante âcreté " (A. 174). Les passions sont les " noirs oiseaux de proie " (A. 274). La mort est un " sommeil divin " (B. 106), la " nuit suprême " (A. 252), et elle a des " ailes de colombe " (B. 41). Notre âme possède un " œil " (B. 325) et des " entrailles " (B. 312), et elle a des " chaînes " que dénoue la mort (B. 320).

Il nous serait possible de faire un dictionnaire de ces

métaphores de Leconte de Lisle qui, avant tout, possédait l'art de trouver de beaux mots qui suscitent de belles images. Contentons-nous de ses images pour l'aurore : il y a l'aurore et ses "vaches" (A. 2, 58, 61, etc.) et ses "chevaux" (A. 137), l'aurore est un "rosier" (A. 27, 101, 216, etc.), un "aigle" (D. 9, B. 196), un "vase" (A. 131), une "vierge" (A. 2, 36, T. 57). Le soleil "saigne" (B. 148, T. 147), "verse sa lave blanche" (B. 206), etc., etc.

Ce sont, enfin, tous ces détails accessoires ; atmosphères, milieu, groupes d'objets qui mettent en relief les personnages et qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre des tableaux, viennent par leur vie propre renforcer l'émotion, le sentiment que l'artiste dissimule avec art sous la beauté plastique de l'image. Et toujours cette exactitude savante, ce travail soigné, ce goût sûr qui font que parfois les portraits de Leconte de Lisle donnent comme ceux de David l'impression de formes sculpturales, "car si," comme le dit Brunetière, "on a jamais peint en vers, ou pour mieux dire, si jamais on a '*sculpté*', c'est dans les siens."[1]

G.

En ce qui concerne la grammaire de Leconte de Lisle, il n'y a pas de constructions grammaticales frappantes, et il y en a moins encore si on les étudie en rapport avec l'arrêté du 28 février 1901, qui a, pour ainsi dire, affirmé quelques-unes de ses constructions légèrement irrégulières. Mais il serait plus juste d'examiner sa grammaire selon les lois grammaticales de son temps, et quand on la dissèque à ce point de vue on ne trouve que certaines formes particulières telles que : "Amour," féminin au singulier,

"*Ta douloureuse amour* explique assez ton zèle" (B. 295).[2]

"Steppe," féminin.

"Par *la steppe* natale il tombe foudroyé" (T. 55).[3]

[1] Extrait cité par M.-A. Leblond, page 458.

[2] Voir l'Élégie de Chénier, "Aux Frères de Pange" :

"Et non sans quelque amour paisible et mutuelle."

[3] Littré déclare que ce mot est masculin en russe ; Larousse au contraire maintient qu'il est féminin. Dans son "Voyage en Amé-

Le pronom relatif séparé de l'antécédent ; cette tournure se rencontre très souvent dans les poèmes de Leconte de Lisle ; de même la construction analogue avec un adverbe :
" La gorge est pleine d'ombre *où*, sous les bambous grêles "
(B. 174).

Le complément direct placé devant le verbe :
" Et les Galiléens qui *te* rêvaient des ailes " (A. 67).

Il y a quelques constructions dont le poète se sert fréquemment :

Il aime cette forme du futur :
" Les suprêmes soleils dont le ciel *flamboîra* " (B. 54).
" *Joûra* dans la rosée avec les colibris " (A. 23).
" Parmi les Chefs vaillants je m'*assoirai*..." (T. 232).
" Mais les yeux qui t'ont vu ne t'*oublîront* jamais ! " (A. 19).

Il aime à mettre l'adjectif devant le substantif pour rendre la phrase plus harmonieuse et plus souple :
" Au bord des *bleus étangs* et des lacs de cristal " (A. 9).
" Et les *bleus Océans*, chantant sur leurs rivages " (A. 310).
" Avec ses eaux, ses *bleus sommets*, ses bois mouvants " (B. 178).
" Et la *seule bruyère* a bu son sang vermeil " (B. 73).
" Et les loups altérés boivent son *rouge sang* " (B. 99).

D'autres adjectifs suivent le substantif et à cause de leur rare position attirent l'attention :

" Le *siècle onzième* est mort, et l'autre est déjà pire " (B. 314).

Il aime à employer les noms adjectivement, ce qui est d'ailleurs un principe bien français de composition des mots, quoique trop peu usité :

" Les entretiens sont doux sous le *portique ami* " (A. 250).

Le participe présent s'emploie assez souvent comme adjectif, comme en anglais :

rique ", Chateaubriand l'a mis au masculin : " Les bisons sont si nombreux dans les steppes verdoyants du Missouri..." (page 351), et Hugo écrit dans " Les Orientales, XXXIV " :

" Enfin, après trois jours d'une course insensée,
Après avoir franchi fleuves à l'eau glacée,
Steppes, forêts, déserts."

(Mazeppa, page 210.)

" La *chantante* mer, le long du rivage " (A. 299).
" Ni *sonnantes* forêts, ni mers des vents battues " (B. 247).
" Un étalon conduit la *hennissante* armée " (T. 54).

L'adjectif se trouve séparé de son complément, tournure qu'on rencontre souvent dans ses inversions multiples :

" Deux Télingas portaient, *assidus compagnons*,
Ton lit aux nattes de Manille " (B. 190) ;

l'adjectif au lieu de l'adverbe ; cette tournure latine qui est une sorte d'apposition est répandue dans l'œuvre de Leconte de Lisle :

" *Pieux*, il suspendait la couronne fleurie
A l'autel du Dieu protecteur ! " (A. 164).
" Et nous coulions, *heureux*, nos jours et nos années " (D. 36).

Une autre licence poétique de Leconte de Lisle est celle qui se trouve dans " La Vision de Brahma " :

" Mais rien n'a de substance *et* de réalité " (A. 63),

où il faudrait " ni " en effet ; cette licence est rare dans son œuvre.

Il préfère toujours un mot abstrait à un mot concret :

" Qui surprends Artémis dans sa *blancheur de neige* " (A. 113).
" Les mouches qui mordaient la *pourpre de leurs ailes* " (A. 8).

Ce sont des expressions poétiques qui sont absolument dans le génie de sa langue et qui sont donc fort nombreuses.

Et son emploi de " mort " dans ce vers de " La Fin de l'homme " :

" La femme a pleuré *mort* le meilleur de sa chair ! " (B. 359)

sert à mettre le mot en relief ; il est mis en apposition et jeté au début de la phrase au lieu de la fin pour le détacher davantage et pour lui donner plus de force et de lumière.

Enfin il est intéressant de voir que ce poète savant a commis la bévue si répandue dans la poésie française, qui consiste à prendre le mot " Kolkos " comme le nom d'un lieu. Ce Kolkos n'a jamais eu de place sauf dans l'imagination des poètes français ; c'est en effet l'accusatif de Kolki, c'est-à-dire les habitants de Kolkis.[1]

[1] Chénier, " Hylas " (Qui portait à Colchos la Grèce fortunée).

"Et le grand Hèraklès et *Kolkos* et le monde !..." (A. 164).
"Et *Kolkos* est vaincue ! Et remontant aux lieux" (A. 217).

On remarque d'après cette liste des tournures de Leconte de Lisle qu'il a aimé quelques formes très usitées au XVIIième siècle, mais celle qui se montre le plus clairement est l'inversion. C'est à l'emploi libre de ce procédé qu'il faut attribuer la souplesse de ses vers ; l'inversion se rencontre partout dans son œuvre.

H.

Il ne nous reste qu'à répondre à cette critique sérieuse que les vers de Leconte de Lisle ont trop de force, de relief, et par suite manquent de souplesse. Mais un vers plus souple ne nuirait-il pas à la sobriété, à la pureté, à la régularité des lignes qu'il cherchait à obtenir ? et ne détruirait-il pas l'allure digne, lente et grave du vers ? et d'ailleurs—nous ne pouvons que le répéter encore—la sévérité, l'austérité, la solidité d'exécution, la savante facture du poète ont peut-être, comme le marbre, quelque chose de poli, de froid et de massif ; mais elles s'harmonisent mieux qu'elles ne le firent dans l'œuvre de bien d'autres poètes avec le caractère et la vie de l'auteur.[1] La beauté s'y révèle dans toutes les lignes, le sens de la musique et de la couleur y est partout abondant.

I.

Puisqu'il y a des fautes, des négligences, des erreurs, des maniérismes chez les plus parfaits des poètes, et puisqu'il y a autant de profit à les révéler qu'à reconnaître et à admirer leurs mérites, nous signalerons ce qui dans la poésie de Leconte de Lisle n'est pas impeccable. Chez un poète descriptif aussi préoccupé de l'effet pittoresque que Leconte de Lisle, le mot acquiert une force prépondérante par sa valeur musicale et descriptive. De là résulte un abus de noms et de mots étranges, barbares, qui étonnent et fatiguent le lecteur, mais qui plaisaient à Leconte de Lisle, soit par leur apparence exotique, soit par leur sonorité ; ce sont des mots nouveaux qu'il forge, des mots qu'on ne trouve nulle part et dont le contexte ne justifie même pas le sens, comme

[1] Thomas Gray, Matthew Arnold.

par exemple " Lall-Bibi ", " açoka," " pippala," etc. Parfois il explique son mot étrange en le faisant accompagner de son équivalent français :

" Les rudes *palmiers-doums* où l'ibis fait son gîte " (B. 164),

mais l'on ne peut nier qu'il y ait une affectation un peu prétentieuse dans la recherche de mots étranges comme " nopals ", " bigaylles," pour en faire de rimes bizarres ; et écrire " cha*k*als " au lieu de " cha*c*als ", etc., est une des affectations qui gâtent parfois la poésie de Leconte de Lisle. Mais si nous lisons quelques vers de sir Edwin Arnold,[1] qui, aussi, a chanté des sujets indiens, nous verrons que Leconte de Lisle aurait pu se servir de mots encore plus étranges.

Son orthographe montre à quel point il a aimé l'accent circonflexe et le " c " avec la cédille au lieu de " s ", comme " Rakças " pour ' Raksas ', " Çudra " pour ' Shudra ', etc. ; mais assurément on devrait trouver beaucoup d'accents circonflexes dans les mots d'origine indienne, car cet accent jonche les pages de l'œuvre de la jeune Toru Dutt,[2] de celle de sir Edwin Arnold,[3] et ce sont deux poètes qui ont longtemps demeuré dans l'Inde. Son orthographe nous montre encore à quel point il a aimé à hérisser les noms grecs de nombreux " k " d'une façon parfois outrée et inutile, " *K*ybèle " au lieu de ' *C*ybèle ', etc. ; en ce cas Leconte de Lisle semble reprendre en l'exagérant l'innovation de Goethe, qui dans " L'Achilléide " avait restitué les noms grecs aux dieux grecs. Tout ceci qui n'était au début que de la couleur locale intéressante devient ensuite un procédé, une affectation fatigante et agaçante.

De là aussi, l'abus de l'épithète ; l'épithète descriptive et pittoresque devient un maniérisme obscur dont la portée et le sens échappent au lecteur :

" Ne sois pas *Nurdjéham*, la lumière du monde !
Sois toujours *Nurmahal*, l'étoile du palais ! " (B. 141).

[1] " Mâsh, almâsh, hîra, hétik ! white and blue " (Lotus and Jewels... Diamonds).
[2] Toru Dutt écrivit " Sîta " d'un accent circonflexe.
[3] Arnold écrivit " Apsarâ ", " Râvana," " Bihâri," " Mandûkya," tous d'un accent circonflexe.

D'autres épithètes sonores sont des chevilles amenées par la nécessité de la rime : "*écho spacieux*" (A. 121), "*genoux polis*" (A. 163), "*la Vierge Pélasgique*" (A. 212). Certaines épithètes sont plus musicales qu'appropriées : "les *bengalis charmés*, la suivant par essaims" (A. 10), "*dos radieux*" (A. 24), etc. ; quelques adjectifs de couleur sont pittoresques sans être justes : "*blonds bengalis*" (A. 44), "*ventre blême*" des fourmis (A. 29), "*larmes écarlates*" (B. 80), "*bras blafards*" (B. 75), etc. ; et dans "Nox" :

"Et l'étoile a doré l'écume des flots bleus" (A. 294).

Parfois les images sont fort hardies :

"Le souci, plus léger que les vents de l'Épire" (A. 257).
"Et vous, ô pleurs muets, tombés d'un cœur sanglant" (T. 36).
"Rends-lui ce fils conçu dans un rêve enchanté,
Dont tes célestes yeux doraient la blonde tête" (D. 105).

et son emploi de l'épithète déplacée est répandu :

"Vierge à qui plaît la *pourpre odorante* du sang" (D. 18).
"Comme le *tourbillon nocturne* des phalènes" (B. 44).
"Pourchassent le *torrent farouche* des bisons" (D. 68).
"Mains jointes, méditait, vêtu de blanche laine
Où se détachait l'*or pectoral* de la Croix" (D. 41).

Il en est de même de ses épithètes classiques et savantes : Diane est "la vierge Latoïde" (A. 202), "reine d'Ortygie" (A. 151), et "Ilythie" (A. 74) ; Orphée est "fils d'Oiagre" (A. 193), "roi de l'Hémos" (A. 205) ; Apollôn est "roi de Lykorée" (A. 81), "archer resplendissant" (A. 232), "Musagète" (A. 214), "Cynthien" (A. 254), "Kithariste" (D. 15), "Paian" (D. 129) et "Phoibos" (A. 120) ; Vénus est "reine de Paphos" (A. 96), "maîtresse de la haute Éryx" (A. 242), "Dionaiade aux belles joues" (A. 242) ; Kybèle est "Bérécinthe" (A. 254), "Dindymène" (A. 126) ; Minerve est "Pallas-Tritogénie" (A. 149) ; Achille est "le jeune Aiakide" (A. 187) ; la Grèce est "le divin Pélasgos" (A. 206) ; l'océan est "la Thétis antique" (A. 135), "l'empire de Nérée" (A. 197), et "Poseidôn" (T. 179) ; la mort est "Kala" (A. 10), et "Azraël" (T. 19), etc., etc.

On voit par quelques-uns de ces exemples que la poésie de Leconte de Lisle contient des expressions que rien dans la phrase ou l'idée ne justifie ou n'appelle. C'est là le défaut de la méthode plastique, de la poésie qui se préoccupe plus de la forme, du moule, du côté purement extérieur et sensuel de la poésie, que de sa fonction plus élevée, de son sens plus profond, de sa signification plus féconde et plus haute. Ce culte du mot a eu pour résultat pratique l'enrichissement du vocabulaire français, toute une floraison de mots pittoresques, et d'images suggestives ; mais la poésie risquait de devenir chez d'autres poètes une œuvre d'art pure, sans portée morale, un jeu d'esprit, une forme délicate et charmante, mais dont l'âme se serait enfuie.

J.

On pourrait peut-être ajouter que la couleur locale chez Leconte de Lisle est parfois fausse, que la description d'un paysage de Java (B. 198), de l'Inde (A. 7, 36), du Nouveau Monde (B. 186), de la lune africaine (B. 178) est prise à la Réunion ; que les descriptions des pays froids sont faibles. Tout ce que nous saurions répondre, c'est qu'elles semblent vraies, qu'elles ne contiennent pas de fautes évidentes contre la faune et la flore, et que le poète a respecté l'intime caractère de ses paysages de l'extrême nord.

De même pour ce qui est de ses contes historiques ; on lui reproche d'avoir fait parler Hélène (A. 115) et Oreste (T. 212, 229) comme ils ne l'auraient pu faire ; mais ordinairement son style épique est parfait, parce qu'il a vu ses tableaux comme auraient pu les voir les hommes des temps passés, et il nous semble éviter tout trait moderne qui aurait pu faire évanouir l'illusion, et s'il a changé quelque chose à son modèle, c'était pour rehausser ce qu'il en considère comme l'esprit — la plasticité et la sérenité s'il peint la Grèce, l'indifférence et l'engourdissement s'il s'agit de l'Inde, la barbarie s'il s'agit des héros scandinaves et espagnols, l'intransigeance de la doctrine si les religions sont en cause.—

Ses portraits du dieu Khons (B. 38), de Narada (A. 10), etc.,

de Nurmahal (B. 136), d'Aureng-Ceyb ("l'ascétique assassin," B. 149), de Pédro le Cruel (T. 154–166), etc., sont-ils corrects? A-t-il trop flagellé Cléopâtre (B. 337)? Djihan-Arâ (B. 145) est-elle trop bonne enfant? Est-ce que la scène poignante du carnage dans "Le Massacre de Mona" (B. 132) eut jamais lieu? de même l'entrevue entre Patrice et Murdoc'h (B. 67–71), la mort de Mouça-al-Kébyr (T. 10–14), etc., autant de questions que l'on pourrait se poser.

Si l'on examine les sources de Leconte de Lisle,[1] et si l'on compare ses poèmes aux légendes, aux contes et à l'histoire d'où il les tire, on remarque qu'il les a poétisés en supprimant tous les détails incolores, en introduisant tous les détails pittoresques, même d'autres contes, en conservant tout élément fort, descriptif, tragique et barbare, en élaborant tout ce qui ajoute de la couleur et souvent en créant un épisode frappant. C'est ainsi qu'il fait mourir Hialmar (B. 77) plus tristement que dans la réalité; la fiancée du chevalier dans "Les Elfes" meurt du coup porté au cœur de son fiancé (B. 101); Christine va à la tombe avec son bien-aimé mort (B. 105), et l'épisode du chien dans "Le Romance de Don Fadrique" (T. 163) est subite, pittoresque et tragique. Mais en tout cas, ces dénouements nouveaux donnent au récit une grâce nouvelle sans en altérer l'esprit.

K.

Quant au pédantisme et à la recherche dans le choix des noms, d'une étrangeté effrayante, qu'on lui reproche si souvent en Angleterre[2], il nous semble que Leconte de Lisle est le plus souvent simple. Ses noms propres comme ceux de Victor Hugo sont d'une étrangeté superbe, et font sonner leurs triomphantes syllabes comme des fanfares de clairon; ils évoquent en quelque sorte la physionomie du personnage. D'ailleurs, Leconte de Lisle a essayé de les rendre beaucoup plus simples que les originaux en les abrégeant, en les desséchant et en les grossissant. Assurément "Çunacépa" n'est pas si étrange que son original 'Çounaç-

[1] Voir "Les Sources de Leconte de Lisle" par Vianey.
[2] Saintsbury, "The Later Nineteenth Century" (pages 49 et 58).

çépha' ; " Nurmahal " que ' Nour-Mahal ' ; " Ilythie " que ' Eileithyia ' ; " Maghreb " que ' Magh' Reb ' ; " Schéol " que ' Shé'ol ' ; " pont Syrath " que ' Alsirat ' (T. 8) ; ou " mont de Tharyq " que ' Gebal Thâriq ' (T. 11). Il en est de même avec ses tournures et épithètes grecques qui ne sont pas si nombreuses ni si frappantes : " sous les airs," " les airs sont obscurs " ; ces expressions sont rares, elles sont imitées du grec et toujours au pluriel, puisqu'elles s'emploient en grec au pluriel.

" Et l'abeille *camuse* aime la fleur des blés " (A. 231) ;

cette épithète qui est fort rare est vraisemblablement empruntée à Théocrite.

" Et le sang *noir* écume et fait ruisseler l'âme " (T. 162) :

le vieux chasseur est altéré du " sang noir des bœufs " (B. 226). ' Noir ' que Leconte de Lisle applique très fréquemment au sang est une imitation d'Homère où on le rencontre constamment.

" L'autre dressa la tête, et parla *de la sorte* " (T. 90).

' De la sorte ' est une expression homérique que le poète semble beaucoup goûter, on la trouve dans " Le Corbeau " (B. 226), " Le Lévrier de Magnus " (T. 139) et " La Paix des Dieux " (D. 5).

" Pour nous, *ayons un bœuf sur la langue*. Silence ! " (T. 175) :

cette expression homérique pour ' se taire ' est très fréquente dans l'Iliade et l'Odyssée.

CONCLUSION :

L'Œuvre de Leconte de Lisle dans la Littérature de son Temps.

Il nous a semblé nécessaire dans cette étude sur la langue et le style de Leconte de Lisle de ne point séparer l'homme de son œuvre. Nous avons peut-être trop insisté sur le caractère personnel du poète, sur sa vie, sur ses études, sur sa pensée, sur tout ce qui ne rentre peut-être pas à proprement parler dans les limites de notre sujet, sur ce qui, en outre, a été traité plus amplement et beaucoup mieux par tant d'autres admirateurs et critiques du maître.[1] Nous nous sommes efforcés en revanche de ne tracer que dans ses traits essentiels cette relation entre l'écrivain et son style qui nous apparaît plus intime et plus profonde chez Leconte de Lisle que chez tout autre poète. A notre avis il eût été impossible de traiter notre sujet sans insister sur ce point, et bien que le plan que nous ayons adopté nous ait obligés de redire trop de fois et peut-être plus mal ce que nous avions dit dans d'autres chapitres, nous croyons cependant avoir fait ressortir dans cette étude cette idée essentielle que l'on ne saurait apprécier la technique, même dans des moins importants poèmes de Leconte de Lisle, sans avoir une profonde admiration pour l'auteur, admiration que seule peut produire l'étude de sa vie et de son caractère. Nous ne reviendrons que très peu sur ce point et nous nous bornerons à tracer dans les grandes lignes l'influence que l'œuvre du maître exerça par ses qualités particulières au point de vue de la langue et du style sur la littérature de son temps en France et en Angleterre.

Nous avons vu que les procédés de style de Leconte de Lisle sont à peu près tous justifiés et qu'il ne présente pas de sérieux défauts ni dans sa langue ni dans son style. On peut lui reprocher de s'être trop hellénisé, de se montrer trop hautain, trop dédaigneux du peuple, d'être trop le poète d'un petit nombre de lettrés délicats et raffinés ; mais personne ne niera la riche facture de ses vers, l'abondance des

[1] Marius-Ary Leblond: "Leconte de Lisle d'après les documents nouveaux."
Joseph Vianey: "Les Sources de Leconte de Lisle."
Louis Tiercelin: "Sur la Jeunesse de Leconte de Lisle."
Ferdinand Calmettes: "Leconte de Lisle et ses amis."
Jean Dornis: "Essai sur Leconte de Lisle."

grâces verbales et intellectuelles, le travail artistique et subtil, l'absence de tout désir de plaire autrement que par la noblesse de conception et l'extrême souci de l'exécution. Son exemple enseigne avant tout le culte de l'Art, le respect inflexible pour la forme ; il a tenté de lier de nouveau l'art et la science et à ce sujet il a dit lui-même : " L'un (l'art) a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure ; l'autre (la science) en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive ou plutôt il l'a épuisée ; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres."[1] Nous avons vu comme il s'était fait le maître de ces formes caractéristiques et propres dont il parle dans la 'Préface des Poèmes Antiques'; nous avons vu aussi que l'ampleur et la puissance de son style, l'éclat de ses images, sont dûs à son soin scrupuleux d'exactitude et de précision pittoresques. Le poète devient un pur artiste, travaillant sa matière plus que son inspiration. Les rimes deviennent plus sonores, le vers plus souple, la musique plus subtile, le vocabulaire plus riche.

Mais l'influence qu'il exerça sur la littérature de son temps ne s'est pas limitée à celle de son œuvre. Lorsqu'il fut acclamé chef d'école par les jeunes poètes de 1860 qui, las des épanchements de Lamartine et de Hugo, cherchaient un maître de la forme et de la facture poétiques, il était admirablement armé pour les guider, tant par son exemple que par ses conseils.[2] Il avait un grand charme personnel, le pouvoir magique d'imposer son individualité à ses partisans, le don de mettre en valeur par la déclamation, la poésie vivifiante dans laquelle se montraient toute la finesse d'érudition et toute la richesse de savoir qu'il avait acquises par des relations étroites avec les Classiques et qu'il concentrait avec force et intensité sur l'étude de chaque période de l'histoire et de toute phase de la nature. Il avait au plus haut point la conscience du rôle de la poésie et il sut créer autour de lui en tant que poète, soucieux de sa responsabilité, une atmosphère raffinée qui attira vers lui des natures d'élites. A ces

[1] Derniers Poèmes, page 222.

[2] de Hérédia : " toujours il vous donnait suivant votre nature le meilleur conseil " (Discours à l'enterrement de Leconte de Lisle).

disciples il enseigna la logique de la composition, la propriété rigoureuse de l'expression, la pureté du goût. Il écrivit comme si le style était un élément presque aussi vital que l'idée elle-même ; et pour revêtir la conception brillante il lui fallut le mot acheté cher.

Les jeunes poètes, soucieux de perpétuer la facture merveilleuse de leur maître, furent amenés par un sain et digne respect de style jusqu'à en avoir le culte ; le mal était que la technique de leur art semblait devenir leur but. Les lois de leur versification étaient aussi rigoureuses que celles des Classiques, ils s'efforçaient de les suivre de plus près que ne l'avait fait Leconte de Lisle lui-même. Ils commençaient à sacrifier la pensée, le sentiment et l'imagination à leur culte de la forme ; et en essayant de suivre et d'observer toutes ces règles ils faisaient de leurs vers une œuvre d'artifice, de ciselure plutôt qu'un travail de sentiment, d'imagination et d'inspiration. D'autre part ils étaient passionnés pour la plastique ; perfection de vision, habileté de décrire, souci des détails, des couleurs, des lignes, des parfums, connaissance exacte, imagination sûre, tout cela contribua à faire revivre le passé dans leurs descriptions sculpturales. Ils sont devenus des coloristes brillants, des ciseleurs de rimes sonores et délicates ; quelques-uns par une savante combinaison de voyelles, de grises assonances et de riches allitérations, par une habile adaptation des sonorités aux idées et des cadences aux images, produisent des effets fort harmonieux.[1] Comme leur maître,

[1] Verlaine : voir "Mandoline" et "Romances sans paroles" (Il pleure dans mon cœur, etc.) (Je devine, à travers un murmure, etc.).

de Hérédia : "Avec des cr*i*s str*i*dents plut une plu*i*e horr*i*ble"
(Stymphale).
"Gon*fl*ant d'un sou*ffl*e *f*rais *l*eur voi*l*ure p*l*us ronde"
(Les Conquérants de l'or).
"Au fr*a*c*a*s des buccins qui sonnaient leur fanf*a*re"
(Soir de bataille).
"D*an*s l'*om*bre tr*an*spar*en*te *in*dolemm*en*t il rôde"
(Le récif de corail).
"Et, plus clair en l'azur noir de la nuit sereine,
Sil*en*cieusem*en*t s'arg*en*te le croiss*an*t."
(Nymphée).

Sully-Prudhomme : "Mais la légè*r*e meu*r*t*r*issu*r*e
Mo*r*dant le c*r*istal chaque jou*r*."
(Le Vase brisé).

ils évitent scrupuleusement tout sujet populaire ; ils ont le dédain du succès facile et de la renommée vilement acquise.

Heureusement les mêmes lois ne sauraient convenir à tous les esprits poétiques, et ils commencent à se créer bientôt leurs propres styles, à remanier les règles de versification, à choisir les sujets qui conviennent à leur tempérament propre. Considérons l'effet définitif de Leconte de Lisle sur deux de ses amis : de Hérédia et Sully-Prudhomme. De Hérédia semble avoir de plus près suivi Leconte de Lisle : sa versification est encore plus pure que celle du maître. Quelques sonnets sont écrits dans les rythmes classiques,[1] il évite les rimes qui ne plaisent pas à l'oreille, pas de " o " court qui rime avec un " o " long, peu de vers masculins qui riment avec des vers féminins, pas de mots légers à l'hémistiche. D'autre part on trouve dans son œuvre l'éclat de coloris de la nature de l'Orient, la magnificence de phrases, les mots sonores et colorés, la perfection des tableaux que nous avons remarqués dans celle de Leconte de Lisle ; mais la musique y est toujours plus achevée que celle de son maître. Plus encore que de Hérédia, Sully-Prudhomme est plus soigneux de la facture de ses vers. Il s'en tient rigidement aux principes de la technique des Classiques ; jamais de " e " muet ou de mots légers à l'hémistiche, aucun vers masculin ne rime avec un féminin. Il ne puise pas aux mêmes sources que son maître ; il est plein de grâce et de mélancolie ; mais ce qui distingue ce poète exquis, ce qui l'attache à l'école parnassienne, c'est son respect de l'art qui se montre dans sa recherche de la beauté, de la pureté des contours et de la justesse des images. On aimerait aussi à attribuer à Leconte de Lisle l'amour de l'art et de la beauté, et le mysticisme nihiliste de Jean Lahor. Tous deux s'inspirèrent profondément de l'Orient pour chanter l'éternelle illusion de la vie. On pourrait facilement rapprocher tant au point de vue de l'inspiration que du traitement : " Le Sage "[2] du tableau de Viçvamitra (A. 48), " Dans une forêt, la nuit "[3] de " La Forêt vierge " (B. 186), et quand Jean Lahor écrit dans " L'Illusion " :

[1] Voir page 146 de cette thèse.
[2] Henry Cazalis, " L'Illusion " (Heures sombres).
[3] Henry Cazalis, " L'Illusion " (Heures sombres).

"La vie est un tragique et sublime combat :
Affrontez-la d'un cœur vaillant que rien n'abat,"[1]

il ne fait qu'exprimer les idées mêmes de Leconte de Lisle.

Peut-être permettra-t-on à un étranger de passer quelques remarques au sujet de l'influence que Leconte de Lisle exerça en dehors de son pays. Son œuvre semble très peu connue et très peu goûtée en Allemagne ; la raison en est, sans doute, que la poésie impersonnelle est étrangère au génie allemand. En Angleterre, si nous voulions bien croire un des critiques littéraires du "Times",[2] l'ami et le maître révéré des écrivains les plus distingués de notre temps serait considéré comme le Prince des poètes de second ordre, un artiste et un imitateur plutôt qu'un philosophe et un prophète. Nous nous sommes efforcés dans cette thèse de prouver toute autre chose et nous n'avons d'ailleurs fait en cela que suivre l'exemple des meilleurs de nos critiques[3] qui s'accordent tous à placer Leconte de Lisle au premier rang des poètes français. Le fait est que le maître n'a été, n'est, et ne sera probablement jamais compris et estimé à sa juste valeur dans notre pays que par un petit nombre d'écrivains et de lettrés qui, eux aussi, à leur tour resteront inconnus du grand public, ou même encore du public plus restreint de ceux que le critique du 'Times' se plairait sans doute à reconnaître comme philosophes et prophètes : Browning, Ruskin, Carlyle, etc., le public des coteries et des clubs littéraires. Qu'il nous suffise de mentionner au nombre des admirateurs anglais de Leconte de Lisle Algernon Swinburne, Edmund Gosse, Arthur Symons,[4] et nous aurons suffisamment prouvé

[1] Henry Cazalis, "L'Illusion" (Chants de l'Amour et de la Mort).

[2] The Times, 23rd September, 1909 : "He was an artist and a copyist rather than a sage or a seer. He was, however, a prince of minor poets."

[3] Gosse ('The Athenæum,' July 28, 1894) ; ('Ancient Ballads and Legends of Hindustan,' Dutt). Symons (The Symbolist Movement in Literature). Stuart ('The Fortnightly Review,' LVIII). ('The Temple Bar,' LXXXIX). Dutt ('The Bengal Magazine,' 1873).

[4] Voir Gosse, "In Russet and Silver" (page 104). Swinburne, "Memorial Ode on the Death of Leconte de Lisle" ('The Saturday Review,' December 1, 1894).

que son influence en Angleterre n'a pas été celle d'un prince des poètes de second ordre.

Il serait sans doute intéressant de comparer l'œuvre de quelques-uns de ces écrivains à celle du poète français dont ils se rapprochent tant, soit par le caractère, l'inspiration ou la méthode. Pour Walter Pater la beauté était la chose dominante de ce monde, surtout la beauté imprégnée d'étrangeté. Sa philosophie ressemble quelque peu à celle de Leconte de Lisle par son esprit naturellement sceptique, cherchant à pénétrer au delà de tous les systèmes, de toutes les opinions acceptées. Il possède aussi le même sentiment intense, quoique sobre et sérieux, de tout ce qui suggère la beauté, quoiqu'en ceci Pater manifeste le désir d'en pénétrer le charme essentiel plutôt que d'insister sur les traits extérieurs. Tous deux aimaient la beauté, mais une beauté mystérieuse et étrange qui en suggère une autre plus intime et plus profonde, mêlée d'une tristesse et d'une mélancolie qui ont elles-mêmes leur propre beauté. Comme Leconte de Lisle et comme tous les poètes et écrivains érudits, Walter Pater a, au plus haut point, le souci de la composition, de la perfection de la forme ; ses phrases sont savamment étudiées, pleines de couleur et de mélodie, sérieuses, élégantes et exquises.

Comme nous l'avons déjà dit,[1] le Matthew Arnold de 1850 s'est inspiré comme Leconte de Lisle des grands maîtres de l'antiquité.

Toujours les deux ont exercé sur la forme la même vigilance sévère, et le résultat chez l'un comme chez l'autre est une admirable élégance de phrase et une correction parfaite dans l'expression. La pensée y est belle et noble quoiqu'austère, et elle s'exprime toujours sous une forme claire, gracieuse et mesurée. Ses poésies, ses essais et ses articles de critique insistent toujours sur le rôle essentiellement sérieux de la poésie. Comme tous les écrivains doublés d'érudits et de savants, il étudia minutieusement tous les aspects de la nature. C'est cette exactitude d'observation, due à la science et à

[1] Voir page 38 de cette étude.

l'érudition, qui donne ce caractère d'exactitude et de vie à sa couleur, ce charme pénétrant à ses paysages, que le sujet en soit les jardins de Kensington, les Alpes ou la Vallée de la Tamise. "The Scholar Gipsy," "Thyrsis," "Obermann," "The Grande Chartreuse" sont parsemés de descriptions d'une félicité de diction qui hante une reconnaissante mémoire. Et lorsque Arnold épris du mysticisme naturaliste qui est le fond de la littérature celtique a analysé dans son mémorable essai[1] l'esprit celtique, la passion pénétrante, la mélancolie profonde, le don de rendre d'une touche merveilleuse le charme magique de la nature, il est devenu presque aussi Celte que le poète du "Jugement de Komor" (B. 107).[2]

Ces trois écrivains sont trop essentiellement modernes pour être vraiment simples. Leur œuvre est le reflet de toutes les influences, de toutes les tendances, de tous les sentiments d'une civilisation avancée ; ils visent tous trois à la clarté et à la simplicité, et ils réussissent à obtenir ce qui est bien près d'en donner l'impression, mais comme chez tous les érudits cette simplicité et cette clarté, fruit d'une recherche élaborée et artificielle, est d'une qualité toute différente de celle des anciens dont ils s'inspirèrent. Pour eux la poésie n'est pas spontanée ; c'est un art qui s'apprend, qui a ses méthodes, ses formules, ses arcanes, son contrepoint et ses tours de métier. Tous trois enfin enseignent dans leurs essais la même doctrine : la vérité est la qualité essentielle du poète, vérité de conception, vérité d'expression et de style ; elle doit être par conséquent l'expression caractéristique de

[1] "On the Study of Celtic Literature."

[2] Ajoutons en passant que de tous nos poètes anglais qui se sont inspirés de la littérature celtique Fiona Macleod est celui qui se rapproche le plus de Leconte de Lisle. Dans "From the Hills of Dream," le poète écossais se montre réellement Celte de tempérament, de style et de langue ; la solitude forestière, la source murmurante, les fleurs sauvages abondent, mais elles ont acquis une vie, une grâce mystérieuses, de sorte qu'elles semblent les vrais enfants de la nature. Il possède un sens exquis des couleurs ; mais il diffère, cependant, du poète français par une note toute personnelle, délicate, presque féminine même, qui lui permet mieux que tout autre de reproduire la tendresse mélancolique de la hantise du monde des rêves, un des traits caractéristiques du tempérament celte.

la personnalité, du tempérament du poète, quelle qu'en soit la forme.

Les Préraphaélites se sont aussi inspirés dans une certaine mesure de l'art synthétique à la fois plastique et intellectuel de Leconte de Lisle. Le groupe littéraire et artistique qui en 1849 se forma autour de Rossetti sous le nom de "Pre-Raphaelite Brotherhood" se rapproche beaucoup par son but et par sa méthode de l'école parnassienne. Rossetti, William Morris, succédaient à Tennyson comme Leconte de Lisle à Hugo, et leur manifeste publié dans leur revue 'Le Germe' ressemble étrangement à la Préface des Poèmes Antiques. Le mouvement littéraire qu'ils inaugurèrent eut, comme celui des Parnassiens en France, une influence marquée sur la littérature de leurs pays de 1880 à 1890. Ils s'efforcèrent en littérature comme en peinture de se débarrasser de la conception grandiloquente et de la technique facile des Romantiques, d'éviter la rhétorique des phrases, les lieux communs, le "panache" et le lyrisme. Ils cherchaient la fidélité minutieuse dans la représentation des objets. Ils virent la nature non comme un vague apparat de tons fondus l'un dans l'autre pour mettre en relief un point intéressant, mais comme un ensemble bien ordonné de détails dont chacun était digne d'observation intense. On trouve dans leurs poèmes l'amour de la netteté, de la clarté, de la perfection des lignes, qui est la note caractéristique des Parnassiens. Rossetti est de ces poètes celui qui se rapproche le plus de Leconte de Lisle. Il serait même très intéressant de déterminer leurs relations mutuelles comme on l'a fait pour Daudet et Dickens,[1] en tenant compte des différences de caractère, d'hérédité, d'environnement, d'éducation. En matière d'art ils semblent être imbus du même esprit ; ils eurent tous deux le même culte de la beauté et de la vérité dans la forme et dans le style ; ils furent les maîtres reconnus de deux écoles poétiques dont nous avons vu les traits communs. Leurs disciples tout en conservant leurs tendances personnelles se groupèrent autour d'eux dans ce but commun, de débarrasser la langue et la poésie des exagérations et des fautes de technique. Ils eurent tous deux le

[1] "Alphonse Daudet et Charles Dickens" par Munro.

riche tempérament du midi, la même vision des couleurs, le même sens de la sonorité des mots, la même conception de l'art et de la vie, la même imagination historique. On pourrait même encore les comparer dans le choix de leurs sujets : "The Burden of Nineveh", basé sur la légende de Sennacherib, par le même emploi des épithètes bibliques et le même traitement rappelle "Qaïn" (B. 1) ou "La Vigne de Naboth" (B. 22). "Sister Helen" a le même charme que "Les Elfes" (B. 100) ; les mêmes refrains variés, la couleur, la musique des mots produisent le même effet de hantise et de mystère. Dans "The House of Life" nous voyons comme dans "Hélène" (A. 81) la lutte poignante contre l'inévitable destinée. Et "The Blessed Damozel", "The Portrait," "My Sister's Sleep," "World's Worth" pourraient aussi se rapprocher de tant d'autres sujets de Leconte de Lisle où la sombre monotonie produite par l'immobilité dans un espace immuable produit ces crescendos de silence dont nous avons déjà parlé. Ils ont tous deux une précision d'images qui pourrait parfois sembler grotesque à quelques lecteurs. Citons par exemple le sujet profondément fantastique de "The Blessed Damozel". La barrière d'or sur laquelle elle s'appuie, ses cheveux blonds comme le blé mur, les belles et vives images de la sixième et de la dixième strophes, sont des exemples du traitement adopté par Leconte de Lisle qui montre le même souci de la minutieuse perfection de l'image dans ses vers. "The Portrait" nous fait penser aux femmes du nord de Leconte de Lisle (T. 66 et A. 296), toutes sont d'une grâce presqu'inquiétante, aux grands yeux presque trop limpides, et qui cueillent des fleurs mystiques en de frais paysages de rêve. L'héroïne d' "A Last Confession" a l'élancement mol, les épaules cadencées et la cruauté de Nurmahal (B. 136) et de la Begum (B. 157). De même quand Rossetti chante Lilith, femme d'Adam, dans ces vers :

"Il n'y avait pas une goutte de son sang qui fut humaine,
Mais elle était semblable à une tendre et douce femme,"[1]

[1] "Not a drop of her blood was human;
But she was made like a soft, sweet woman."
(Eden Bower.)



on pense au tableau d'Ékhidna (B. 42) par Leconte de Lisle, et le portrait peint par Rossetti du feu sir James of Heronhaye [1] est aussi détaillé et saisissant que celui par Leconte de Lisle des morts dans "Le Soir d'une bataille" (B. 230). Tous deux ont le pouvoir de donner aux choses ordinaires une expression humaine et personnelle, pleine de sentiment. Ils ajoutent à la poésie des matériaux nouveaux un nouvel ordre de phénomènes et ils créent un nouvel idéal.

Quant à William Morris nous avons déjà eu occasion de le mentionner plusieurs fois dans cette étude. On peut en effet le comparer à Leconte de Lisle à bien des points de vue. Les deux poètes furent souvent amenés à traiter les mêmes sujets et souvent aussi dans le même sens ; [2] mais c'est surtout dans leur traitement des couleurs, dans leur maniement de la lumière, qu'ils se rapprochent le plus. "King Arthur's Tomb" [3] par exemple nous fait penser à la lumière affolante et éblouissante de "Midi" (A. 292) ; le vif coloris de "Golden Wings" [4] nous rappelle le goût de Leconte de Lisle pour les épithètes étranges et brillantes, pour cette juxtaposition de couleurs vives et intenses dont nous avons déjà parlé.

Nous pourrions encore mentionner sir Edwin Arnold qui connut sans doute le "Bhagavat" et le "Çunacépa" de Leconte de Lisle et s'en inspira peut-être pour composer ses poèmes orientaux accompagnés de la même délicieuse musique "Light of Asia" et "Lotus and Jewels". L'œuvre de Leconte de Lisle eut aussi une influence considérable sur celle de la jeune poète hindoue que MM. Edmund Gosse et André Theuriet firent connaître il y a quelque vingt ans en Angleterre et en France. Toru Dutt fit ses débuts dans

[1] "Rose Mary" (Ballads and Sonnets, page 38).
[2] Voir page 40 de cette étude.
[3] "Defence of Guenevere, and other Poems" (page 47).
[4] "Defence of Guenevere, and other Poems" (page 264) ; "scarlet lilies" (King Arthur's Tomb), "scarlet bricks," "yellow lichen," "red-gold roof," "raiment half of scarlet, half of white," "scarlet shoon," "red-billed moorhen," "red rust," "blood-red dagger," "white swans on green moat," "purple bed," etc., etc. (Golden Wings).

la littérature par une étude sur la poésie de Leconte de Lisle dans le "Bengal Magazine" (1873). Elle mourut malheureusement très jeune, mais les quelques poèmes qu'elle nous a laissés : "A Sheaf gleaned in French Fields" et "Ancient Ballads and Legends of Hindustan", nous révèlent la sympathie profonde qui l'attira vers l'auteur de "Valmiki".

Nous espérons en avoir assez dit pour montrer que l'œuvre de Leconte de Lisle fut non seulement connue et appréciée en Angleterre, mais qu'une étude plus approfondie des nombreux points de rapprochement qu'elle présente avec celle des poètes anglais contemporains ne saurait manquer de mettre en lumière les affinités frappantes qui existent entre deux littératures éminemment solidaires.

L'influence de Leconte de Lisle sur ses contemporains a donc été profonde et considérable. Il n'est pas en notre pouvoir de dire ce qu'elle sera sur les futurs poètes français et étrangers ; mais il fut, et restera sans doute, un vigoureux éducateur, tant par le talent que par le caractère, un de ces vaillants ouvriers de la pensée et de l'Art, dont Matthew Arnold dit dans la conclusion de son essai "Culture et Anarchie" : "Dociles échos de la voix éternelle, souples organes de la volonté infinie, de tels ouvriers marchent de pair avec le mouvement essentiel du monde, et c'est en cela que résident leur force, leur bonheur, leur divine fortune."[1]

[1] "Culture and Anarchy" (page 165).

FIN.

VISA :

Vu pour impression

Rennes, le 22 *Janvier* 1910

Le Président du Jury,

J. Loth......

TABLE DES MATIÈRES

BIBLIOGRAPHIE

Leconte de Lisle : " Poèmes Antiques " (petit in-12), " Poèmes Barbares " (petit in-12), " Poèmes Tragiques " (petit in-12) et " Derniers Poèmes " (petit in-12), Édition elzévirienne (Paris, Lemerre).

Traductions : 'Eschyle' (Œuvres complètes); 'Homère' (Iliade, Odyssée, Hymnes, Épigrammes, Batrakhomyomakhie); 'Hésiode' (Hymnes orphiques, Théocrite, Bion, Moskos, Tyrtée, Odes anacréontiques); 'Euripide'; 'Sophocle'; 'Horace'.

Les *abréviations* dont nous nous sommes servis sont :

A. pour " Poèmes Antiques ".
B. pour " Poèmes Barbares ".
T. pour " Poèmes Tragiques ".
D. pour " Derniers Poèmes ".

Arnold (Sir Edwin) : " Light and Jewel " (crown 8vo; London, Trübner & Co., 1887); " The Light of Asia " ('Makâbhinishkramana') (12mo; London, Trübner & Co., 1880).

Arnold (Matthew) : " On the Study of Celtic Literature " (popular edition; London, Smith, Elder & Co., 1891); " Culture and Anarchy " (popular edition ; London, Smith, Elder & Co., 1906); " Poems " (new and complete edition; London, Macmillan, 1875).

Aubertin (Ch.) : " La Versification française et ses nouveaux théoriciens " (Paris, Belin, 1898).

Balzac (H.) : " Œuvres complètes," tome xvi (Paris, Alexandre Houssiaux, 1855).

Banville (Th. de) : " Petit traité de Poésie française " (Paris, Bibliothèque Charpentier, 1903).

Becker : " Zur Geschichte der 'Vers libres' in der neufranz. Poesie " (Zeitschrift für rom. Sprache und Lit., xii, pp. 89–125 ; xiii, p. 118 ; et xiv, p. 236).

Bellamy (Ed.) : " Looking Backwards " (London, Reeves, Fleet Street).

Bellanger (L'abbé Léon) : " Études historiques et philologiques sur la rime française " (Mulot, 1876).

Bibesco (A.): "La Question du vers français et la tentative des poètes décadents" (1893, 1896).
Blake (Wm.): Complete Works (London, Ellis & Yeats, 1893).
Bourget (Paul): "Essais de Psychologie contemporaine," tome ii (Paris, Plon-Nourrit et Cie).
Browning (R.): Complete Works in 17 vols. (London, Smith, Elder & Co.).
Brunetière (F.): "Nouveaux essais de la Littérature contemporaine" (2 vols., format in–16; Paris, Calmann-Lévy, 1895); "L'Évolution de la Poésie Lyrique en France," tome ii (Paris, Hachette, 1906).
Cabet: "Voyage en Icarie" (Kelmscott Press Edition, 1892).
Calmettes (F.): "Leconte de Lisle et ses amis" (Paris, Ancienne Maison Quantin).
Carlyle (T.): "Past and Present" (London, Routledge).
Carpenter (Ed.): "Towards Democracy," complete edition (Swan, Sonnenschein, 1896).
Cazalis (Henry): "L'Illusion" (Poésies complètes; Paris, Lemerre, 1896).
Chateaubriand: "Atala, René, Les Abencérages, Voyage en Amérique" (Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, pages 525).
Chénier (André): Œuvres complètes en 3 vols. (Paris, Lemerre).
Coppée (F.): "Poésies complètes," son "Théâtre" et "Pour la Couronne", in-12 (Paris, Lemerre).
Delville (Jean): "La Mission de l'Art" (Bruxelles, Georges Balat, 1900).
Dierx (Léon): Poésies complètes (Paris, Lemerre, 1872).
Dobell (Sydney): The Poetical Works; 2 vols., demy 8vo. (London, Smith, Elder & Co.).
Dornis (Jean): "Leconte de Lisle intime" (Paris, Lemerre, 1895); "Essai sur Leconte de Lisle" (Paris, Librairie Paul Ollendorff, septembre 1909).
Dutt (Toru): "A Sheaf gleaned in French Fields" (London, Kegan Paul & Co., 1880); "Ancient Ballads and Legends of Hindustan," second edition (London, Kegan Paul, Trench & Co., 1885).
Dumas (Alexandre fils): "Réponse de M. Alexandre Dumas au Discours de Leconte de Lisle, le 31 mars 1887."
Emerson (R. W.): Complete Works in 5 vols. (The York Library Series; London, George Bell & Sons).
Faguet (É.): "André Chénier" (Paris, Hachette, 1902); "Histoire de la Littérature française depuis le xvii[ième] siècle jusqu'à nos jours," deuxième édition (Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1902).
Fénelon: "Télémaque" (Paris, Didot).

Foth (K.) : "Die französische Metrik für Lehrer und Studierende in ihren Grundzügen dargestellt" (Berlin, 1879).
Fouquières (Becq de) : "Traité général de Versification française" (Paris, Charpentier, 1879).
France (Anatole) : "La Vie littéraire," première série (Paris, Calmann-Lévy; format grand in-18); "Sur la Pierre Blanche" (Paris, Calmann-Lévy; format in-18).
Gautier (Th.) : "Émaux et Camées," édition définitive (Paris, Charpentier-Fasquelle, 1884); Poésies complètes en 2 vols. (Paris, Charpentier-Fasquelle, 1896); "Histoire du Romantisme" (Paris, Bibliothèque Charpentier, 1905); "Rapport sur les progrès de la poésie" (1867).
Gladstone (W. E.) : "Studies on Homer and the Homeric Age," 3 vols. (Oxford, Clarendon Press, 1858).
Gosse (Edmund) : "In Russet and Silver" (fcap 8vo, London, Heinemann, 1894).
Gourmont (Remy de) : "Le Problème du Style," troisième édition (Paris, Mercure de France); "Esthétique de la Langue française," troisième édition (Paris, Mercure de France).
Grammont (F. de) : "Nouveau traité de Versification française" (Paris, Masson, 1893).
Hérédia (J.-M. de) : "Discours aux funérailles de Leconte de Lisle"; "Les Trophées" (Paris, Lemerre, 1892; in-12).
Houssaye (H.) : "Discours de réception, le 12 décembre 1895."
Hugo : Œuvres complètes, in-8°. (Paris, Hetzel et Cie).
Huguet (E.) : "Le Sens de la Forme dans les Métaphores de Victor Hugo" (Paris, Hachette, 1904).
Ibsen : "Empereur et Galiléen," trad. par Ch. Casamore (Paris, P. V. Stock, vol. in-18, 1902); "The Ghosts"; "The Lady from the Sea"; "John Gabriel Borkman"; "Hedda Gabler"; "Peer Gynt"; "Brand" (The Uniform Library Edition; London, Heinemann).
Jefferies (R.) : "Life of the Fields" (London, Chatto & Windus).
Johanesson : "Zur Lehre vom Französischen Reim" (Progr. du Gymnase réal Andrius de Berlin, 1896).
Keats : Poetical Works (London, Moxon).
Lamartine : "Méditations Poétiques," sixième édition (Paris, A la Librairie Grecque-Latine-Allemande, chez Henri Nicolle).
Lanson (G.) : "Histoire de la Littérature française" (Paris, Hachette, 1906).
Leblond (M.-A.) : "Leconte de Lisle d'après des documents nouveaux" (Paris, Société du Mercure de France, 1906).
Lemaître (J.) : "Les Contemporains," deuxième série (Paris, 15 rue de Cluny, 1907).
Lemercier (N.) : article sur André Chénier; 'Revue encyclopédique' (octobre 1819).

LOGHEM (M. G. L. van) : " Leconte de Lisle " (Mannen van beteekenis in onze dagen ; Haarlem, H. D. Tjeenk Willink, 1890).

LOUŸS (P.) : " Pour la Stèle de Leconte de Lisle."

LUBARSCH (E. O.) : " Französische Verslehre " (Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1879).

LYTTON-BULWER : " Zanoni " ; " The Coming Race " (Stevenage edition).

MACLEOD (FIONA) : " From the Hills of Dream " (Edinburgh, Patrick Geddes & Colleagues, The Lawnmarket).

MAETERLINCK (M.) : " La Sagesse et la Destinée " (London, Dulau).

MEND : " Die Aussprache des franz. unbetonten " *e* " im Wortauslaut " (Zurich, 1889).

MENDÈS (C.) : " La Légende du Parnasse contemporain " (Bruxelles, Auguste Brancart, 1884).

MICHELET : " Histoire de France " (Moyen Âge, en 6 vols.).

MORRIS (WM.) : " News from Nowhere " (London, Reeves & Turner, 1891) ; " The Defence of Guenevere, and other poems " (London, John Lane, 1904) ; " Volsunga Saga " (Scott Library) ; " Sigurd the Volsung " (London, Longmans, Green & Co.) ; " The Earthly Paradise " (London, Longmans, Green & Co.).

MÜLLER (ED.) : " Ueber accentuirend-metrische Verse in der französischen Sprache des 16.–19. Jahrhunderts " (Bonn, 1882).

MUNRO (W. A.) : " Charles Dickens and Alphonse Daudet " (Thèse de doctorat ès lettres, Toulouse, 1908).

NIETZSCHE : " Humain, trop humain " ; " Ainsi parlait Zarathoustra " (trad. par Henry Albert ; Paris, Mercure de France).

NORMANDY (GEORGES) : " Fragment Liminaire — Hollande " (Anthologie des Poètes français contemporains, vol. iii ; Paris, Delagrave).

O'SHAUGHNESSY (ARTHUR) : " Silences," etc. (Palgrave's ' Golden Treasury ') (London, Macmillan, 1905).

PATER (WALTER) : " The Renaissance " ; " Greek Studies " ; " Appreciations " ; " Imaginary Portraits " ; " Gaston de Latour " ; crown 8vo (London, Macmillan).

PETITIER (H.) : " Les Érinnyes " de Leconte de Lisle : discours prononcé par H. Petitier (Rouen, 1894 ; in–8, pages 34).

PRUD'HOMME (SULLY) : " Réflexions sur l'Art des Vers " (Paris, Lemerre, 1892) ; " Poésies " en 5 vols. (Paris, Lemerre).

QUINET (E.) : Œuvres complètes, tome i, vol. in–8 (Paris, Pagnerre, 1857).

Rossetti (D. G.) : " Ballads and Sonnets," fourth edition, crown 8vo ; " Poems," a new edition, 1881, crown 8vo (London, Ellis & White).
Saintsbury (G.) : " The Later Nineteenth Century," crown 8vo (Edinburgh, Blackwood, 1907).
Souza (R. de) : " La Valeur réelle des syllabes " (1893) ; " Le Rythme dans la poésie française " (Perrin).
Spronck : " Les Artistes littéraires " (Paris, 1889).
Stevenson (R. L.) : 'The Works of R. L. Stevenson,' vol. ii (London, Cassell & Co., 1906).
Taine (H.) : " Histoire de la Littérature anglaise," vol. v ; troisième édition (Londres, Hachette et Cie, 1876).
Tennyson (A.) : " Poems by Alfred Tennyson," illustrated by Holman Hunt and Millais (London, Moxon).
Thieme (H.) : " Guide bibliographique de la Littérature française de 1800 à 1906 " (Paris, Welter, éditeur, 1907).
Thoreau : " The Maine Woods " et " Walden " (Riverside Edition ; London, Constable & Co.) ; " Poems of Nature " (fcap. ; London, John Lane).
Vachon (M.) : " Puvis de Chavannes " (Paris, Braun, Clément et Cie, 1895).
Verlaine : article sur Leconte de Lisle dans " Le Journal " le 18 juillet 1894 ; " Sagesse " (in-18, 1893) ; " Jadis et Naguère " (in-12, 1891) ; " Parallèlement " (in-12, 1894) ; " Bonheur " (in-12, 1891) ; et " Romances sans Paroles " (in-12, 1891), Paris, Vanier.
Vianey (J.) : " Les Sources de Leconte de Lisle " (Montpellier, Coulet et fils, 1907).
Vigié-Lecocq (E.) : " La Poésie contemporaine," deuxième édition (Paris, Mercure de France, 1897).
Vigny (A. de) : " Les Destinées " (Paris, Michel Lévy Frères, 1864).
Wells (H. G.) : " The First Men in the Moon " (London, Macmillan) ; " Modern Utopia " (London, Chapman & Hall).
Whitman (Walt) : " Leaves of Grass " (Boston, Small, Maynard & Co., 1897).

On trouvera dans " L'Essai sur Leconte de Lisle " de Jean Dornis une bibliographie très détaillée de toutes les œuvres du poète, et dans les œuvres de Marius-Ary Leblond et de Thieme il y a une longue liste d'ouvrages et d'articles publiés dans les revues et journaux français sur Leconte de Lisle. A cette liste il conviendrait d'ajouter en ce qui concerne la Presse étrangère :

Brandes (G.) : " Samlede Skrifter " (Köbenhagen, 1901, vii, ' Fransk Lyrik,' pages 247–273 . . .).

ERMATINGER (E.) : "Eine moderne franz. Bearbeitung des Euripideischen Ion (L'Apollônide)" (Neue Jahrbücher für klass. Altertum, Gesch. für deutsche Lit. und für Pädagogik, 1900, vi. 2).
GRÖBER (Prof.) : "Zeitschrift für romanische Philologie" (Strassburg).
HEDBERG (T.) : "Leconte de Lisle" (Nordisk Tidskrift für Vedenskap, Konst och Industri, 1895, pages 203–221).
ILBERG (T. L.) : "Leconte de Lisle und Zola" (Neue Jahrbücher für klass. Altertum, Gesch., für deutsche Lit. und für Pädagogik, 1900, vi. 2).
JACOB (OMER) : "Leconte de Lisle" (Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht, 1903, ii, 1 ; iii, 1, 2...).
MILLE (A. B. DE) : "Literature of the Century" (Edinburgh, Chambers).
PELLISSIER (G.) : "The Literary Movement in France during the Nineteenth Century" (translated by Anne Brinton ; London, Putnam).
SAINTSBURY (G.) : "A Short History of French Literature" (Oxford, Clarendon Press).
SYMONS (A.) : "The Symbolist Movement in Literature" (London, Heinemann).
WIEGAND (W.) : "Leconte de Lisle, ein französischer Dichter des Pessimismus" (Unsere Zeit, 1889, ii, pages 57–72).

'The Athenæum' (Year 1882, page 774, et Year 1894, July 28).
'The Atlantic Monthly' (vol. lxxv, page 694).
'The Bengal Magazine' (Year 1873, article par Toru Dutt).
'The Contemporary Review' (vol. lxvi, page 890).
'The Fortnightly Review' (vol. lviii, page 121).
'The Nation' (vol. lxxxii, page 237).
'Quarterly Review' (July, 1890).
'The Saturday Review' (December 1, 1894).
'The Temple Bar' (vol. lxxxix, page 111).
'The Times' (Literary Supplement, September 23, 1909).

INDEX ALPHABÉTIQUE

F.

G.

H.

L.

M.

T.

U.

V.

W.

X.

Z.